4e ÉDITION

SECTION ARTISTIQUE

OR
SCIENCE

A. ROUX

LA VIE ARTISTIQUE DE L'HUMANITÉ

PETITE
ENCYCLOPÉDIE
POPULAIRE
ILLUSTRÉE
DES SCIENCES DES LETTRES & DES ARTS

PARIS
LIBRAIRIE C. REINWALD
SCHLEICHER FRÈRES ÉDITEURS
15 RUE DES SAINTS PÈRES, 15

1fr 50 net

N° 25

La Vie artistique de l'Humanité

LES LIVRES D'OR DE LA SCIENCE

La Vie artistique de l'Humanité

PAR

Alphonse ROUX

Avec 52 Figures dans le texte

Dessins de A. COLLOMBAR



PARIS

LIBRAIRIE C. REINWALD

SCHLEICHER FRÈRES, ÉDITEURS

15, Rue des Saints-Pères, 15

1901

INTRODUCTION

L'art est une traduction sensible de la vie des peuples. C'est une des manifestations de leur activité, comme le sont la politique et la littérature. Nous voulons savoir ce qu'ont fait et ce qu'ont dit ceux qui vécurent avant nous, sachons aussi ce qu'ils ont senti. Pour connaître une chose, il la faut connaître toute entière : l'on n'aura une connaissance exacte de notre XVIIe siècle, par exemple, que si, à l'étude des faits politiques et littéraires de ce temps, on joint celle de ses manifestations artistiques. Les tableaux de Lebrun et le château de Versailles furent goûtés par ceux qui applaudissaient aux tragédies de Racine et admiraient les sermons de Bossuet; et Lebrun, Racine, Bossuet étaient compris de Louis XIV et des grands hommes qui faisaient alors l'histoire de notre pays. C'est dire que l'art a non seulement un intérêt propre et à lui personnel, mais encore qu'il apporte sa contribution à la connaissance générale de la vie des nations.

Et si l'art compte déjà ces titres à notre curiosité, s'il a ces droits à notre attention, de plus il porte en lui-même comme la récompense des efforts que l'on peut faire pour se hausser à lui : c'est le sentiment de la beauté qu'il nous

découvre et met à notre portée. Sans doute, le Parthénon traduit à notre esprit la clarté du génie des anciens Grecs, leur amour de la mesure et leur besoin d'harmonie, la grâce souriante et sereine de leur pensée. Mais, devant lui, nous éprouvons aussi cette émotion respectueuse qu'engendre la parfaite beauté ; nous sentons bien que là se trouve le berceau de notre esprit, que la patrie de notre intelligence est la terre dominée par ce temple et qu'une part de l'âme de ceux-là qui ont défilé, en longues théories, entre ses colonnes de marbre a passé jusqu'à nous. En sa présence, nous ne sommes pas seulement des spectateurs désintéressés, désireux de voir et de comprendre, nous sommes aussi comme des enfants, depuis longtemps partis, qui reviennent enfin à la maison des ancêtres.

Comprendre et goûter, voilà ce dont chacun de nous doit être capable en présence d'une œuvre d'art. Ces deux facultés ne s'acquièrent pas, mais elles se développent. Aider à leur développement, tel est notre but. Dès lors, il ne s'agira pas de tout dire et de tout montrer, mais de choisir ce qui sera représentatif de chaque art, de chaque époque, de chaque pays. C'est pourquoi ce travail n'est pas une Histoire de l'art. Sa seule ambition est de faire comprendre, connaître et aimer l'art en général, et de servir en quelque sorte d'Introduction documentée à des études spéciales et approfondies, sur les différents arts en particulier.

LA VIE ARTISTIQUE
DE L'HUMANITÉ

LIVRE PREMIER

CHAPITRE PREMIER

ART ÉGYPTIEN ET ART DE L'ORIENT.

L'Égypte. — Vie pensante de l'Égyptien — Architecture : Le temple. — Peinture : décoration. — Sculpture. — Chaldée. — Assyrie. — Perse. — Judée. — Phénicie.

Puisque l'art est une des formes dans lesquelles se traduit la vie des peuples civilisés, le premier art doit être, dès lors, celui de la civilisation la plus reculée. S'il en est ainsi, aucun ne le disputera à l'art de l'Égypte. Dans ce pays, le premier-né de la civilisation, bien avant les siècles les plus reculés, l'art est déjà constitué. La période de formation et de tâtonnements se perd dans les temps légendaires, et déjà environ vers le moment de la guerre de Troie, qui pour l'histoire grecque touche encore à la légende, 500 ans avant la fondation de Rome, c'est-à-dire treize siècles avant notre ère, l'Égypte possédait un des plus

beaux chefs-d'œuvre de son architecture, la salle hypostyle du temple de Karnak. C'était le moment le plus florissant de son art. Car, si de loin celui-ci paraît toujours immobile et semblable à lui-même, c'est par une illusion que légitime peut-être la distance mais à qui la réalité inflige un complet démenti. L'art égyptien a évolué comme tout ce qui vit. Il a eu des périodes d'éclat et des époques de déclin. Il a commencé, s'est développé, et finalement s'est perdu. Il ne fut donc pas immobile, mais il resta homogène.

Vivant longtemps d'une vie isolée et « comme enfermés dans une île heureuse et inaccessible, perdue au milieu d'un vaste océan de barbarie », les Égyptiens ont beaucoup donné aux peuples voisins, et n'en ont presque rien reçu, du moins pendant les longues et primitives années où leur art se constituait et se déterminait. C'est là un phénomène unique dans l'histoire des peuples. Il est précieux pour nous, en ce qu'il nous permet de saisir dans sa pureté et son intensité la vie morale et artistique de ce peuple, notre aîné à tous dans la vie intellectuelle.

Le trait caractéristique de l'Égyptien est le sentiment religieux uni au respect qu'il professe pour la mort. Dans son art, la première et presque unique place appartient à ce qui traduit ce double sentiment. Les plus anciens monuments du monde sont des tombeaux égyptiens, les pyramides à degrés, telles que celles de Sakkarah, qui, élevées sous la IIe dynastie, datent environ de 4500 ans avant J.-C.; telles aussi que celles de Giseh, postérieures de quelques siècles,

plus célèbres et mieux conservées, dont l'une a aujourd'hui encore 142 mètres de haut et 248 mètres de large à sa base. Cependant, si les pyramides sont les plus anciens monuments de l'Égypte, elles ne font encore que toucher à peine à l'art. En revanche, celui-ci réclame complètement pour lui les temples du bord du Nil et ces temples sont représentatifs de l'âme de leurs constructeurs.

En Égypte, comme partout, peut-on dire, l'architecture est le grand art. Ici, il le fut doublement : par sa valeur propre et sa compréhension, et aussi par la faveur dont il jouit et le prestige dont il brilla. Le peintre, le sculpteur sont considérés comme des artisans ; l'architecte est un artiste. Il occupe dans la société un rang élevé et il est tenu en haute considération ; quelques-uns épousèrent des filles de Pharaons. Nous connaissons les noms de plusieurs centaines d'entre eux ; Nefer, Bakenkhonsou, Ti, Mesri sont parmi les plus célèbres. L'architecte est le grand maître, les autres artistes sont ses agents humbles et soumis. Les chefs-d'œuvre artistiques des Égyptiens furent des chefs-d'œuvre d'architecture. Il n'en pouvait être différemment. Ces chefs-d'œuvre sont des temples, déjà nous l'avons pressenti.

Les temples égyptiens frappent l'imagination par la solidité de leurs assises, la robustesse de leurs proportions, la grandeur de leurs lignes, surtout par leurs dimensions. C'est bien justement que s'applique à eux le mot de Champollion : « c'est une architecture de géants ». Le plus vaste ensemble de ruines du monde est celui des

temples de Karnak. Dans l'enceinte sacrée, on compte onze temples. L'axe Nord-Sud de cet immense quadrilatère ne mesure pas moins de 1.400 mètres, l'axe transversal 560 mètres. A lui seul, le grand temple a une superficie de 41.245 mètres carrés, avec un pourtour de 950 mètres. Le temple de Louqsor, plus connu chez nous à cause de l'obélisque qui porte son nom et marque ironiquement le centre d'une place du plus pur style pseudo-classique, est plus petit; il n'a que 255 mètres de long.

Accroupi sur sa base et comme ramassé sur lui-même, le temple égyptien ne présente rien qui annonce la tour, le clocher, la flèche. Les pylônes sont de simples cubes de maçonnerie plus larges que hauts. Devant eux, il est vrai, se dressent les obélisques; mais ceux-ci, simples ornements, restent étrangers à la structure intime de l'édifice et sont plus connus que caractéristiques. A l'intérieur, le temple est soutenu par de nombreuses colonnes à chapiteaux variés et ornés de motifs végétaux. Les salles sont immenses et, si la longueur et la largeur n'en étaient point si considérables, la hauteur en serait plus frappante. La salle hypostyle de Karnak présente des colonnes de 23 mètres, mais elle a 103 mètres de long et 50 de large. Aussi, l'architecture souterraine s'accommodait des principes de cet art, et les deux temples hypogées d'Ipsamboul accusent les mêmes caractères que ceux à qui l'air offrait son immensité pour s'étendre et s'élever.

Cependant, nous ne connaissons pas encore

entièrement l'architecture. Nous ne la connaîtrons qu'après avoir vu ce qu'étaient surtout la peinture et même la sculpture sur les bords du Nil. La peinture, en Égypte, n'existe, dirait un mathématicien, qu'en fonction de l'architecture. Elle est ce qu'aujourd'hui nous appelons l'art décoratif. Tous les temples, tous les monuments égyptiens étaient peints et non point avec discrétion et comme pour souligner les arêtes générales de l'édifice. Un enduit de couleurs variées, éclatantes, sans nuances, revêtait les parois de tous les murs. C'était parfois la monotonie de la couleur sans dessin; quelquefois, des complications d'ornements géométriques s'enchevêtraient les uns dans les autres, se jouant entre eux et se retrouvant grâce à la couleur distinctive de chaque élément qui, ne variant pas, mettait de la clarté et de l'ordonnance dans ce fouillis apparemment si désordonné; souvent, enfin, les scènes les plus variées se déroulaient gauches et vraies, nettes et vivantes, simples et réalistes. Clair-obscur, modelé, perspective, proportions, harmonie, les peintres égyptiens ont ignoré tout cela ; sur un buste de face, ils mettent un visage de profil ; mais ils ont la netteté du dessin, la fermeté du trait, la fécondité de l'imagination et la faculté de voir. De là viennent la variété, la richesse, la vie de ces peintures enfantines, où tout ce qui frappe la vue est représenté, et dont les plus caractéristiques se retrouvent dans les hypogées de Biban-el-Molouk.

Le sentiment de l'au-delà d'où est sortie l'architecture, le réalisme qui est la forme revêtue

par la peinture, se retrouvent et se confondent dans la sculpture, et celle-ci est aussi vieille que les deux autres arts. Le mort continuait à exister, pour les Égyptiens, comme une espèce d'ombre, un « double » du vivant. Ce double avait besoin d'un support matériel, ce fut la statue. Celle-ci, toujours vivante et expressive, souvent ressemblait au modèle. Les artistes de Thèbes et de Memphis excellaient en cet art. D'usage fréquent, la statuaire s'assouplit et se perfectionna. Son défaut — c'était un procédé — est dans la raideur voulue des attitudes, la symétrie des mouvements, l'uniformité des poses. Cependant, quelques œuvres méritent l'attention, telles que le Pharaon Chéphren et le *Scribe accroupi* du Louvre qui date de la Ve dynastie, le moment le plus brillant de la sculpture de ce pays. Comme dans l'architecture, le colossal est une forme esthétique aux yeux égyptiens. Les colosses d'Ipsamboul, taillés dans le roc même, et les sphinx nombreux et si typiques, partout disséminés, en sont d'illustres exemples.

La connaissance du corps humain, le désir de le traduire fidèlement, l'effort pour rendre la diversité de la vie et la variété des mouvements que nous avons constatés dans la peinture, se retrouvent non point dans les colosses aux formes hiératiques et traditionnelles, mais dans les statuettes gauches et souples que les tombeaux, les maisons, les temples contenaient en grand nombre. Les matériaux souvent furent rebelles; néanmoins, les résultats sont précieux. L'art égyptien, qui dura environ trois mille ans, fut riche d'influences. Même l'art grec lui empruntera, et les

arts des pays orientaux lui devront presque tout. On peut le constater avec fierté pour lui.

Moins connu, et, par ce qu'on en connaît, moins digne de l'être, l'art de ces pays voisins de l'Égypte offre, en dépit de différences marquées, bien des analogies avec celui que nous venons d'étudier. C'est que ces peuples divers, également primitifs, également lents dans leur évolution, sortaient de la

Le Scribe accroupi (Musée du Louvre).

même race, habitaient presque sous un même ciel et avaient de la vie des conceptions peut-être différentes, mais encore vagues et certainement puisées à une source commune. Chaldée, Assyrie, Perse, Judée, Phénicie sont bien pays frères

en qui l'air de famille se cache mais transparaît sous les traits particuliers de chacun d'eux.

Voisines, la Chaldée et l'Assyrie ont presque le même art, chaldéen, du reste, de naissance. Il est lourd et monotone; il cherche à être grand et paraît démesuré. C'est un peu de l'Égyptien en décadence. Babylone, la ville de Nabuchodonosor, est monstrueuse dans ses dimensions. Sa première enceinte n'enferme pas moins de 513 kil. carrés, l'enceinte intérieure 290; on y pénétrait par 100 portes; au centre, s'élevait l'immense palais du roi, entouré des célèbres jardins dont le souvenir est venu jusqu'à nous.

Le type architectural n'est plus le temple; le palais l'a remplacé. La forme pyramidale du premier est devenue chez celui-ci cubique. Les palais ressemblent à de gros et surtout longs coffres sans ouvertures. Dans les plaines sans fin de la Mésopotamie, où les lignes d'horizon fuyaient devant elles, où nul accident de terrain ne venait déchirer la rigidité de la perspective, ces constructions régulières, massives et aplaties, dont les arêtes suivaient la ligne idéale du regard se perdant vers les collines lointaines, étaient en harmonie avec l'aspect général du sol. Les monuments de ce pays qui ignore les replis des vallons, la profondeur des gorges, les sinuosités des montagnes, se développent surtout en surface. La colonne joue un rôle accessoire, contrairement à ce qu'elle faisait chez les Égyptiens; mais la voûte, presque ignorée de ceux-ci, est caractéristique de l'art de la Chaldée et de l'Assyrie. Les piliers de bois, au fût svelte, servent de support

aux murs en briques — en Assyrie, encadrés de pierres — qui soutiennent les édifices.

Ceux-ci, anonymes, à l'encontre des monuments égyptiens, comme ces derniers sont revêtus de peintures, qui rappellent les scènes si variées et si vivantes que les artistes de l'Égypte faisaient courir sur les murs des édifices. Différentes, elles ne sont pas inférieures. L'on ne connaît encore que la peinture décorative et nous sommes plus près de la fresque que du tableau. Les peintres se dérobent devant le portrait et n'osent aborder le nu. Suivant ce que nous dit Hérodote, chez ces peuples, il était honteux non point seulement pour une femme mais même pour un homme de se montrer nu. Les mœurs influèrent sur l'art; les vêtements lourds et épais cachaient les mouvements, dissimulaient les lignes; la peinture en resta froide, lourde, monotone, conventionnelle, toutes les fois qu'elle s'adressa à l'homme. Erreur d'autant plus déplorable que les Assyriens furent de remarquables animaliers et qu'un grand artiste de nos jours, M. Bonnat, a pu se demander, dans une étude sur Barye, si ce sculpteur n'avait pas étudié quelques-unes des œuvres de la sculpture assyrienne telles que la *Lionne blessée,* du Musée Britannique, et la *Chasse d'Assourbanipal.*

Car la sculpture suit les mêmes lois et tombe dans les mêmes fautes que la peinture. La nudité, qui fera la grandeur et la beauté de la statuaire grecque, est chose honteuse sur les bords du Tigre. De ce mépris, elle s'est vengée : la sculpture, en Mésopotamie, n'eut qu'une carrière écour-

tée et ne brilla jamais que par ses animaux. Ces peuples avaient l'art qu'ils méritaient.

Cette constatation se justifie, d'ailleurs, chez tous les peuples. L'art répond trop aux besoins intimes de notre être pour n'être pas en rapport étroit avec lui. Qu'il s'agisse de la Judée dont le temple de Salomon est presque le seul monument artistique, qu'il s'agisse de la Perse dont les découvertes de M. et de Mme Dieulafoy nous ont fait connaître les ruines, qu'il s'agisse de la Phénicie dont le rôle fut d'être l'intermédiaire entre les peuples de l'antiquité, cette observation se vérifie.

Si le temple de Jérusalem est égyptien, c'est que les Juifs appelèrent des artistes de ce pays pour le construire, en leur imposant toutefois plus de sobriété qu'ils n'en mettaient chez eux, et en faisant de l'ornementation, chose vraiment nationale.

Si l'art de la Perse est souvent indécis et flottant, c'est que ce pays reçut des influences diverses de ses voisins et laissa ainsi sur ses monuments des traces des arts chaldéen, assyrien, égyptien, grec plus tard et aussi asiatique. Le grand escalier de Persépolis en est une preuve, tout comme le palais d'Artaxerxès Memnon, que de récentes fouilles ont mis à découvert, dans la ville de Suse. C'est déjà, par certains côtés, un art cosmopolite.

Ce mot convient surtout aux Phéniciens. Marins, commerçants, voyageurs et fabricants, ils allaient sur toutes les mers et abordaient sur toutes les côtes, se frottant ainsi à toutes les civilisations. Sans doute, ils avaient un art national

dont le point de départ fut le monolithisme, que les architectes phéniciens et syriens n'ont jamais abandonné dans leurs constructions aux toitures en terrasses, sans voûte et sans colonnes. Mais l'influence de tous les arts se rencontre dans le leur, qui se distingue cependant par son caractère d'utilité. Chez eux, rien n'était fait pour l'agrément; aussi de sculpture, on en voit à peine, par contre ils peignent leurs statues quand ils en font. La peinture est ignorée et la décoration polychrome elle-même dédaignée. Cependant, ils ont connu la couleur et s'en sont servis sur les vases, le verre, les bijoux, excellant dans les arts industriels, car ceux-là du moins « servaient à quelque chose ».

D'ailleurs, soyons-leur reconnaissants. Ces commis voyageurs avaient les arts des autres dans leurs échantillons. Ils les répandirent et les firent connaître; c'était une façon de servir leur cause. Ils furent utiles ainsi à plus d'un, et ne laissèrent pas d'avoir quelque influence sur l'art grec lui-même. Celui-ci ne doit pas oublier ceux qui l'ont précédé. Et toutefois on serait tenté de l'en excuser tant il les a tous dépassés.

CHAPITRE II

L'ART GREC.

Apport étranger. — La période archaïque et orientale. — Les ordres — Les types. — La race. — L'apogée : Le Parthénon, Phidias, Périclès. — Les différents arts. — L'Acropole. — Transformation de l'art au IVe siècle : il s'humanise. Les œuvres. — Les arts industriels. — L'alexandrinisme, Diffusion de l'art grec, la décadence.

L'art grec! Mot prestigieux qui évoque en une vision radieuse le souvenir de ces temps antiques où plus que jamais la beauté fut une vertu. Les peuples sont déchus, les empires ont croulé, les révolutions ont entassé des ruines, et encore les collines de l'Attique attirent les hommes qui les gravissent pleins de reconnaissance et de respect. C'est que sur leurs faîtes au dessin si élégant et noble, dans leurs flancs féconds, à leurs pieds hospitaliers, des temples profilent sur la transparence légère du ciel leurs lignes harmonieuses; des statues, dont on n'ose dire si elles représentent des mortels ou des habitants de l'Olympe, évoquent les héros dont nos mémoires redisent les épopées; des théâtres, dont la solitude actuelle fait ressortir la grandeur passée, déroulent leurs gradins, où le peuple qui sauva l'Occident à Marathon et à Salamine assistait à la glorification de ses légendes nationales et sacrées.

Cet art, si national et si beau, a des débuts incertains et n'est point exempt de toute influence

étrangère; l'action de l'Orient se fait sentir, à son origine, sur son fond gréco-pélasgique. Vers le milieu du VIIe siècle, l'Égypte exerce son influence sur la statuaire mythologique et donne un caractère plus élevé et plus religieux à l'art de cette époque. Le dorique naissant s'en inspire. L'Assyrie a droit à une plus large part. C'est par l'Ionie et Corinthe que son action pénètre; on la remarque surtout dans la décoration des vases. Enfin la Phénicie ajoute son apport personnel et, par ses navires et ses voyageurs, sert de véhicule et d'intermédiaire aux différents arts des divers pays.

Les premiers monuments grecs sont les monuments pélasgiques, blocs énormes et irréguliers, destinés à la défense du pays. Tyrinthe et Santorin en montrent quelques-uns; les plus célèbres sont les deux Trésors de Mycènes et la Porte des Lions. Du XIVe au VIIe siècle avant notre ère, plus rien ne reste de ce qui avait été construit. Cependant on n'est point sans renseignements; les textes, ceux de l'Odyssée surtout, nous permettent de voir, dans ces six siècles, une période de franche action orientale, où le bois et le métal jouent un grand rôle dans la construction. Les procédés techniques sont encore ignorés et l'art en est à ses premiers bégayements. Si l'architecture est rudimentaire — c'est l'époque où l'on construit des temples en bois, comme celui de Junon à Olympie — la peinture n'existe pas et la sculpture est encore grossière. Celle-ci présente un caractère essentiellement religieux et symbolique. Ses premières œuvres sont des statues de bois, peintes et

habillées, ensuite vient la pierre, plus tard seulement le marbre, qui est, pour la première fois, ciselé par Mélas de Chio. C'est à cette époque que remontent l'*Artémis* de Délos, l'*Apollon* de Ténéa, le bas-relief de Samothrace. Déjà se multiplient les portraits d'athlètes, ces types si caractéristiques du peuple grec.

Dès le VIIe siècle l'élan est donné. L'art va marcher à pas de géant, à la suite de l'impulsion que deux Crétois, Dipoinos et Scyllis, viennent de lui donner. Sparte et Sicyone, Argos et Corinthe, Égine également accueillent les artistes et les protègent. Le mouvement est général et spontané. Des écoles, nombreuses et prospères, se créent dans ces villes. On voit que le sol est favorable. La floraison, vite, devient brillante. C'est alors que se constitue, à Athènes, l'école attique, la dernière venue, celle aussi à qui est réservé le plus glorieux avenir. Le VIe siècle s'achève, mais l'art est préparé de tout point à la réalisation des chefs-d'œuvre qui vont se succéder.

Le principe sur lequel, dans la construction, repose l'art grec est celui des proportions. Tout est mathématique, d'une mathématique raisonnée et intelligente; l'harmonie est la loi suprême. On sent, dans cette importance donnée au chiffre, une influence pythagoricienne. Les éléments constitutifs de l'architecture grecque sont la colonne et l'architrave. Ils sont communs à tous les ordres et forment la base même de cet art. Dorique, ionique ou corinthien, en effet, les trois ordres ne diffèrent que dans les proportions et dans l'exécution de certains détails.

Le dorique est l'ordre grec par excellence. C'est en même temps le plus ancien, car il existe depuis le VIIe siècle. Le fût de la colonne, renflée au centre et creusée de cannelures, repose directement sur le soubassement; au sommet, un chapiteau très simple supporte l'architrave qui soutient la frise. Toujours sévère, il laisse une impression de force et de simplicité, qui d'abord fut lourde, mais, se dégageant, aboutit, au Parthénon, à une sobre et vigoureuse élégance. L'ionique, dont l'origine se ressent de l'Asie, est par conséquent plus léger, plus gracieux ; il n'apparaît qu'au VIe siècle. Pour la première fois employé au temple d'Artémis à Éphèse, il fait une fortune rapide et devient le style de la plupart des beaux monuments grecs. La colonne, chez lui, porte sur une base et est plus élancée; le chapiteau, rectangulaire, comprend des volutes en spirales et la frise est unie. Son apparence gracieuse et élégante lui a fait donner le nom d'ordre féminin, alors que le dorique était nommé ordre masculin. Enfin le corinthien, moins simple, se constituait le dernier et se caractérisait surtout par son chapiteau, très fouillé et d'abord métallique, en forme de corbeille de fleurs d'acanthe. Mais son usage ne se répandit qu'au IVe siècle, pour se généraliser à l'époque romaine.

Tel était l'état de l'art lorsque le grand siècle, le Ve siècle, celui de Périclès et de Phidias, s'ouvrit. Il sut tirer parti de cette féconde préparation. « L'Héllène a toujours eu de la raison dans l'imagination, de l'esprit dans le sentiment, de la réflexion dans la passion, » dit M. Croiset. C'est

en effet par le balancement des diverses facultés, l'horreur de l'excès et la crainte du manque d'équilibre que le Grec est parvenu à réaliser cette harmonie qui est la loi suprême de son esprit. Son âme ouverte à tout, il est en contact de mille manières avec la nature et il est éminemment sociable; il a de la finesse d'esprit et un vrai culte pour la clarté, celle de l'esprit et celle des yeux; il hait ce qu'il ne comprend pas et ramène tout à sa propre conception des choses. C'est ainsi qu'il apprend, connaît et réalise la beauté.

Le ve siècle, qui marque l'apogée de la Grèce, donnait la première place à Athènes. C'était donc cette ville de la petite province de l'Attique qui allait marquer de son signe particulier les arts et les lettres des pays helléniques. Ceux-ci lui durent le plus pur de leur gloire. Athènes et l'Attique atteignaient, à ce moment, à leur point le plus exquis d'épanouissement et elles-mêmes étaient les fleurs les plus fines du pays grec. L'Europe venait d'être sauvée de l'Asie, Athènes jouissait d'un brillant prestige militaire et d'une grande puissance politique, une magnifique pléiade de poètes et d'écrivains glorifiaient leur race, le commerce était prospère, les industries s'enrichissaient. Périclès arrivait au pouvoir. Le but de ce grand homme fut de mettre et de maintenir sa ville au premier rang. Il se fit protecteur des lettres et des arts et prit pour lieutenant Phidias. C'est alors qu'Athènes s'embellit et se couvrit de ses plus riches monuments.

L'architecture grecque est désormais en possession de ses différents types : théâtres, propylées,

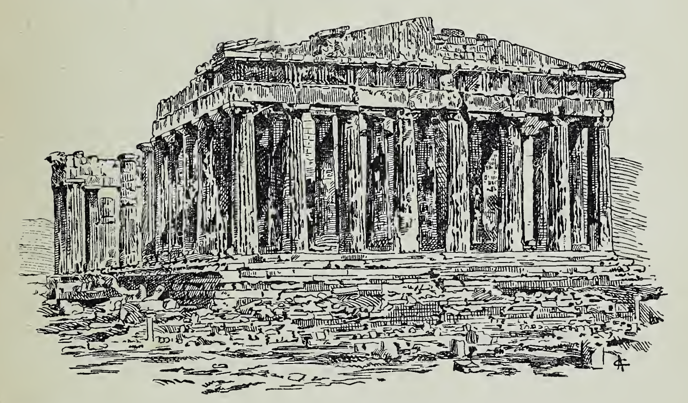
stades, temples. Chacun de ces édifices se retrouvera fréquemment; divers par leur exécution, ils resteront semblables à eux-mêmes par leur principe. Le théâtre se compose de trois parties : la scène étroite et longue, avec un mur de fond, bas et toujours le même; l'orchestre où évoluent les chœurs et au centre duquel s'élève l'autel du dieu, la thymélé ; enfin les gradins où une foule immense pouvait prendre place, à ciel ouvert. Les propylées, simples monuments décoratifs, sont des sortes d'avant-portes dont l'origine remonte aux pylônes des temples égyptiens. Enfin les stades, où si souvent les Athéniens conviaient les peuples à leurs jeux nationaux et panhelléniques, présentent la forme d'une piste ovale, entourée de gradins, à flanc de colline en général, sur lesquels cinquante mille spectateurs pouvaient prendre place, comme à celui qu'Hérode Atticus avait fait construire et que, par un caprice d'homme de goût millionnaire, il avait revêtu de marbre. Mais le monument caractéristique de l'art grec est le temple. Le type du temple est unique, ses modes sont très nombreux et diffèrent entre eux surtout par le nombre, la disposition, la combinaison des colonnes. Essentiellement le temple est un édifice rectangulaire, élevé sur un soubassement, entouré de colonnes diversement mais méthodiquement ordonnées, et couronné, sur ses deux faces, d'un fronton au-dessous duquel court une frise. Tous les deux sont destinés à recevoir les représentations sculpturales des légendes sacrées et nationales. L'édifice, à l'intérieur, se compose de trois parties : le sanctuaire

proprement dit, le naos, où se trouve la statue de la divinité, précédé d'un vestibule ou pronaos, et suivi de l'opisthodome qui renferme le trésor.

L'architecture publique déjà nous paraît vouloir être brillante, comme nous le verrons plus loin, par le détail. Aussi quiconque jette les yeux sur l'ancienne Athènes est frappé par le contraste qui existe entre cette architecture imposante, grandiose, admirable de forme, de pensée, d'exécution, et l'architecture privée, médiocre, mesquine, manifestement sacrifiée. C'est que la vie du Grec se passe en dehors de chez lui, son existence s'absorbe dans celle de la cité; dès lors il embellit sa ville et dans sa ville les monuments où il fréquente, et délaisse sa demeure où il s'arrête à peine. Le luxe des habitations fut très long à s'introduire en Grèce; il attendit l'influence asiatique, c'est-à-dire après la belle époque.

L'art grec a été très fécond, cependant on en trouverait presque un résumé dans le temple qui couronne l'Acropole d'Athènes, dans le Parthénon, que l'on peut considérer comme le centre de l'art grec. Il date de la belle époque de la Grèce, alors que Périclès consacre l'influence que lui donne son génie universel à la gloire de sa patrie. S'il possède toujours la pure sévérité de ligne et la sobriété décorative propres au dorique, il a acquis l'élégance fine des proportions et une harmonieuse grâce. De plus c'est un temple, c'est-à-dire le monument caractéristique de l'art grec, art d'origine et d'inspiration religieuses. Enfin il est l'œuvre de Phidias, quoique exécuté par Ictinos et Callicratès. Phidias (498-431), l'ar-

tiste admiré de Périclès qui lui confie la direction des grands travaux artistiques, dont il s'occupe tant qu'il conserve le pouvoir, renouvela la sculpture, comme il dominait déjà l'architecture, et, si grand praticien, sut être incomparable maître et non moins remarquable directeur d'art. Le Parthénon est un temple dorique, construit en marbre blanc pentélique et entouré de 46 colonnes, de



Le Parthénon (état actuel).

17^{m},50 de haut, dont 8 sur chacune des faces et 17 sur les côtés. Ses dimensions ne rappellent point les temples orientaux; sa longueur est de 70 m. sur 36 de large et 21 de haut. A l'intérieur, le temple était divisé en trois nefs et le centre était occupé par la fameuse statue d'*Athéna* qui pourrait bien être le chef-d'œuvre de Phidias. La gigantesque déesse d'ivoire et d'or était debout, vêtue d'une longue tunique, tenant d'une main une Victoire, de l'autre sa lance; un serpent s'enroulait à ses pieds, l'égide recouvrait sa poitrine, sa tête était

coiffée d'un casque et près d'elle était posé son bouclier. Mais le Parthénon était riche en statues, non plus seules et isolées, à l'intérieur du temple, comme *Athéna*, mais courant le long des frises, se groupant dans les métopes, remplissant les frontons. C'étaient la Naissance d'Athéna, la Dispute d'Athéna et de Poseidon au sujet de l'Attique, le groupe de Déméter et Coré, les Kharites. Enfin la frise qui entourait les murs du naos représentait ces admirables Panathénées, vrai poème national, sculpté dans le marbre et dont on peut voir un moulage à l'École des Beaux-Arts, à Paris. Mais ce marbre ne laisse pas sa blancheur se confondre avec celle du monument. Les Grecs appliquaient la polychromie à leur architecture et à leur sculpture. Au Parthénon, le rouge et le bleu dominent et servent de fond. Comme le dit M. G. Larroumet : « Sur cette terre éclatante, l'art empruntait son caractère à la nature et les peintres décorateurs procédaient comme celle-ci. Eux aussi faisaient vibrant et harmonieux. Au bord de cette mer et sous ce ciel, ils faisaient chanter sur la pierre les notes les plus vives, le rouge, le bleu et le fauve. Ils y joignaient les métaux : le vert du bronze, le jaune de l'or, le blanc de l'argent. » Malheureusement le Parthénon, qui était encore intact il y a trois cents ans, est aujourd'hui presque détruit, et surtout, amour de l'art, concurrence d'archéologues ou vanité et curiosité, il s'est vu, jusqu'à ces dernières années, pillé et dépouillé par presque tous ceux qui l'ont visité et étudié. Et malgré cela, de ces ruines augustes, une impression si élevée et si vive se

dégage que Renan, en pèlerinage dans la ville d'Athéna, devant cette révélation de la beauté, sentait jaillir de ses lèvres son admirable Prière sur l'Acropole.

Il ne faut cependant point, quel que soit l'intérêt et l'importance du Parthénon, oublier qu'à côté de lui l'Acropole, un peu plus loin la ville, plus loin encore le sol hellène, de Delphes au Sunium, d'Olympie à Délos, offrent d'autres monuments dignes de cette race d'élite. A Phidias, à Callicratès et Ictinos il faut joindre Mnésiclès, comme au Parthénon il faut ajouter les Propylées, œuvre de ce dernier architecte et que l'antiquité prisait à l'égal du temple même, tant cette grande porte décorative réalise un ensemble à la fois grandiose et charmant; il faut ajouter encore le Théseion, le temple de la Victoire Aptère, l'Odeion, le théâtre de Bacchus, enfin le délicieux Érechthéion où la fantaisie et la grâce viennent mettre un sourire dans l'harmonieuse raison qui a présidé à sa construction.

A ce moment, la sculpture marchait de pair avec l'architecture. Myron, à Argos, avec son *Discobole*, et Kalamis, à Athènes, avec les sculptures du Théseion, préparaient Phidias. Celui-ci, dont nous connaissons déjà une partie de l'œuvre, travaillait sans relâche et donnait, avec son *Athéna* du Parthénon, l'*Athéna Promachos*, la *Vénus Céleste*, l'*Athéna de Lemnos*, enfin sa fameuse statue chryséléphantine de *Zeus Olympien*, qui fut la plus admirée et la plus respectée de toute l'antiquité. Autour de lui, une école florissante contribue à augmenter la renommée

artistique d'Athènes. Alcamènes laisse voir son élégance scrupuleuse et affinée à Thèbes et à Olympie, où se trouve une mine si riche pour les archéologues. Pæonios fait preuve de puissance dans la statue de la Victoire qui porte son nom. Polyclète, le grand sculpteur de l'école d'Argos, multiplie ses admirables statues d'athlètes et par le *Doryphore*, le *Diadumène*, la *Junon* d'Argos, l'*Amazone blessée*, prouve qu'il mérita sa réputation, qu'il dut surtout à sa connaissance parfaite du corps humain et à son souci du fini dans le rendu des détails. Encore une fois on ne peut répéter que ce mot d'harmonie; grâce, élégance, puissance, force, sont en un équilibre si parfait, si heureux, que ce mot à lui seul les résume tous et rend le mieux l'impression que produit cet art dans sa variété et sa fécondité.

Pour la peinture, les œuvres manquent; et nous n'en connaissons rien directement. Quoi qu'il en soit, on sait que Polygnote était un grand artiste, bien que sobre de couleur et partisan exclusif des teintes plates. Ses belles œuvres étaient la Leskhé, à Delphes, surtout le Pœcile, à Athènes, où il avait peint tous les souvenirs glorieux de son pays, aidé en cette tâche par Micon et Panœnos. A ce moment l'usage des expositions s'introduisait et la peinture de chevalet, avec Apollodore, ouvrait aux peintres leur véritable voie.

Mais il est un art éminemment grec dont encore nous n'avons rien dit. C'est la céramique. Ses origines sont très anciennes et peu connues; elle semble cependant être née à Corinthe. Elle passa

par trois périodes, qu'on distingue à la couleur des figures représentées. Au début, comme sur le reste de l'art grec, l'influence orientale se fait sentir dans ses figures brunes; mais elle se dégage promptement et déjà laisse des œuvres remarquables. La deuxième période, qui va du VIe au Ve siècle, se caractérise par des peintures



Déméter et Coré (fronton Est du Parthénon).

noires, et la troisième par des peintures rouges. Les vases de cette dernière époque deviennent de plus en plus simples, les sujets représentés sont de plus en plus allégés. Intéressante par elle-même et par le nombre des objets qu'elle a laissés — près de 50.000, — la céramique l'est aussi en ce qu'elle nous permet de connaître un côté de l'art grec que nous ignorerions sans elle. La fantaisie, le caprice, le sens de la caricature, l'habileté à saisir une silhouette, l'aptitude à rendre les scènes journalières, amusantes, ce sont

autant de qualités que le grand art avait laissé à la céramique le soin de nous révéler; celle-ci s'en est acquittée brillamment. Elle nous montre un nouveau côté du génie grec, et nous renseigne en partie et indirectement sur la peinture, par ce qu'elle nous montre du dessin. Cela suffisait à lui assurer sa place; celle-ci était indiquée dans ce tableau d'ensemble de l'art grec.

Cependant le temps marche; l'art ne reste pas stationnaire. L'apogée n'est jamais qu'un point. Certes nous n'entrons pas dans la décadence, mais les artistes grecs subissent l'influence des philosophes. Les écrivains et les mœurs ont désormais une action sur l'art. Les idées prennent de la variété, les sentiments gagnent en délicatesse. Ce qu'on a dit de la philosophie de Socrate, on le peut dire de l'art de ses contemporains, il « descend du ciel sur la terre ». L'homme et sa vie y occuperont une place toujours plus grande. L'architecture perd une partie de son importance; on a trop bâti pendant le siècle précédent. C'est le moment où l'ordre corinthien jouit de sa vogue. C'est aussi celui où l'art des fortifications grandit et s'élargit, enfin c'est alors qu'on construit le temple de Tégée.

En revanche, la sculpture reste très brillante. Mais elle devient moins religieuse, moins grave, moins austère; la statuaire d'autre part se rapproche de plus en plus de l'iconographie. Scopas prend la première place avec Praxitèle. L'un et l'autre ont laissé de purs chefs-d'œuvre, le premier avec l'*Apollon Musagète* et les sculptures du Mausolée d'Halicarnasse, l'autre avec la *Vénus de*

Cnide, l'*Apollon Sauroctone* et l'*Hermès et Bacchus* d'Olympie; tous les deux avec le fameux groupe des *Niobides* puisqu'on l'a successivement attribué à chacun. La grandeur du style, l'élévation de la pensée et la beauté de l'inspiration ne se retrouvent peut-être pas au même degré chez ces artistes que chez leurs prédécesseurs, mais leur légère infériorité n'est-elle pas compensée par la belle élégance, la noble délicatesse, la grâce sévère et la pureté charmante de ces œuvres vivantes, si proches de nous et si humainement harmonieuses? D'ailleurs il n'est pas nécessaire de plaider en leur faveur. Elles n'ont pas à se défendre, elles n'ont qu'à se montrer, en laissant voir avec elles les œuvres de Lysippe et de l'école argivo-Sicyonienne. Du reste, si besoin en était, deux noms suffiraient à clore le débat. La *Vénus de Milo* et la *Victoire de Samothrace* datent de cette époque. Ce sont les deux joyaux du Louvre, dans ses salles d'antiques, et l'on est embarrassé de dire laquelle est plus belle que l'autre.



Vénus de Milo.

La peinture, à son tour, suit sa marche logique et des teintes plates va vers le modelé; aussi

arrive-t-elle, à cette époque, à son moment le plus éclatant. Elle suit ses traditions et compte vite de nombreux fidèles. Le premier de ses grands peintres est alors Zeuxis, auteur d'une *Hélène*, d'une *Famille de Centaures*, d'un *Jupiter entouré des dieux*, et qui se faisait remarquer par la connaissance des effets lumineux et la scrupuleuse précision dans le rendu des modèles. A côté de lui, Parrhasios, qui avait peint un *Bacchus*, un *Courrier armé*, considéré comme génial, faisait définitivement triompher le modelé sur la teinte plate. Timanthe s'illustrait par son fameux et, peut-être, surtout habile, *Sacrifice d'Iphigénie*. Aristide de Thèbes et Pamphile de Sicyone, chacun dans sa patrie, assuraient l'éclat des écoles provinciales. Enfin naissait celui qu'on considère comme le plus grand peintre grec, Apelles. Peintre d'Alexandre, dont il fit plusieurs fois le portrait, il profita des progrès accomplis. Son chef-d'œuvre passe pour être la *Vénus Anadyomène*. Et de nouveau nous constatons ce qui pourrait se remarquer en tous les temps, par tous les pays ; à l'apogée succède presque immédiatement la décadence. Encore Protogène, puis Timon et sa fille Héléna, et c'en sera fait de la peinture grecque. L'alexandrinisme guette la Grèce.

Mais il faut se souvenir que les Hellènes ne connurent pas seulement le grand art. Le IVe siècle est riche en statuettes de terre cuite, d'origine en général funéraire, qui ont comme jailli du sol dans de nombreuses fouilles. Myrrina, en Asie Mineure, surtout Tanagra, en Béotie, ne

comptent plus ces charmantes figures de tous styles et de tous genres, presque toujours révélatrices de la vie ordinaire et des usages journaliers des anciens Grecs; d'un art aimable et simple, elles offrent toujours un vif intérêt. Enfin la gravure en pierres fines, les monnaies surtout, dont la Sicile a frappé de si admirables modèles, grâce à Evainetos, la mosaïque, les arts industriels sont toujours en plein épanouissement. La céramique atteint même son apogée par la grâce de ses formes et l'élégance de ses lignes comme par la beauté de ses ornements. C'est alors que le luxe pénètre dans la maison grecque, alors par conséquent que les arts industriels jouissent de la plus grande faveur. Mais c'est aussi le moment où la Grèce commence à n'être plus la vraie Grèce.



Victoire de Samothrace.

Les beaux jours sont finis. Alexandre est déjà sur le trône. Les glorieux souvenirs de Marathon et de Salamine sont loin; Philippe a porté les premiers coups à la nation hellène, Alexandre va imposer son empire. Mais celui-ci franchit les

frontières des pays de race grecque, il pénètre au cœur de l'Asie, il s'avance vers l'Afrique. L'art grec se disperse, et perd sa pureté. En Éthiopie comme dans l'Inde, chez les Scythes et chez les Parthes, le vainqueur laisse des traces de son passage; ces traces sont souvent des monuments de l'art grec. Cependant l'art national par excellence, la sculpture, résiste la dernière et le sol même de la Grèce produit encore la *Diane de Gabies* et l'*Apollon du Belvédère*. Ce sont ses deux dernières fleurs. L'Égypte, avec Alexandrie, l'Asie, avec Rhodes et Pergame, deviennent des centres artistiques. Les Ptolémées, dans la première de ces villes, se déclarèrent hautement protecteurs des arts. Ils y firent construire la Bibliothèque du Sérapéum et le Muséum, enfin ils donnèrent une vive impulsion aux différents arts industriels qui bientôt jetèrent un grand éclat. La peinture, surtout le paysage, était très cultivée. Quant à la sculpture, bizarre, elle eut moins de succès, mais nous pouvons nous représenter ce qu'elle était d'après le *Nil*, dont la copie est à Paris, dans le Jardin des Tuileries.

Celle-ci obtenait plus de succès en Asie. Rhodes en effet faisait élever une des « merveilles du monde », le Colosse, œuvre de Charès, qui représentait un Apollon de bronze, haut de 32 mètres. Dans des proportions plus humaines, c'est encore à Rhodes que se sculptait le *Laocoon*, dont la réputation, il y a cent ans, fut si grande. Non loin de là, à Pergame, les rois se piquaient d'avoir le goût des arts; en réalité ils protégeaient une

belle école de sculpture qui nous a donné le *Gladiateur mourant* et l'*Autel d'Eumène*, pendant qu'à Tralles deux sculpteurs ciselaient le *Taureau Farnèse*.

Du reste, partout où la Grèce, victorieuse ou vaincue, entrait en contact avec les étrangers, elle leur laissait un peu d'elle et les forçait à l'accepter.



Canthare.

Cependant les plus beaux chefs-d'œuvre sont nationaux, sa belle époque est celle de sa suprématie militaire et politique. La race pure encore, les traditions non oubliées, le goût point troublé des artistes grecs du ve siècle la parent d'œuvres admirables. Les successeurs eurent d'autres mérites, celui surtout d'initier ceux qu'ils considéraient comme des barbares aux secrets de leur art et de les faire participer à leur fête de beauté. C'est en trouvant cet art grec partout sous ses pas, dans ce monde qu'elle commençait à conquérir, que Rome le connut et, à son tour, se laissa conquérir par lui.

CHAPITRE III

ART ROMAIN.

Les origines : 1) Étrurie ; 2) Grèce. — Le Romain. — L'architecture est le grand art. — Le siècle d'Auguste. — Les Antonins : diffusion. — Décadence.

Nous avons assisté à la naissance de l'art dans les pays orientaux. Il continue sa marche vers l'Occident ; les beaux jours de la Grèce sont passés, elle va devenir province romaine, déjà la décadence est accomplie. Le génie de l'art qui a passé chez elle et, pendant un siècle, a fait de sa terre un séjour de prédilection, s'achemine vers le peuple naissant qui, déjà maître de l'Italie, regarde par delà ses frontières les pays qu'il se soumettra. A l'art grec succède l'art romain, mais le fils est dégénéré. Pratiques et ambitieux, les Romains aiment l'utile et le recherchent; le beau est du superflu. Leur idéal sera tracé par leur grand poète national :

Excudent alii spirantia mollius æra...
Tu regere imperio populos, Romane, memento.

Que les autres s'occupent de l'art; toi, Romain, domine les peuples.

Commerçants, soldats, laboureurs, hommes d'affaires, les descendants de Romulus ne pourront goûter pleinement la grâce, l'harmonie, la

délicatesse, la pureté de l'art grec. La tâche, du reste, ne leur est pas facilitée. Avant que celui-ci leur soit connu, il existe chez eux des monuments artistiques étrusques. Là est la double origine de l'art romain : l'Étrurie, puis la Grèce.

L'art étrusque est indigène. C'est celui que Romulus trouva lorsqu'il traçait le fossé qui jeta les premières limites de Rome naissante. On y reconnaît une influence orientale dans l'usage fréquent des scarabées, des sphinx, des lions. L'influence grecque ensuite s'y fit sentir, mais resta superficielle. Insouciance de l'art, minutie du travail, goût du baroque, sens pratique, sont les caractères essentiels de cet art. Par plusieurs d'entre eux, il était digne de servir de modèle aux Romains : le hasard avait bien fait les choses. De sa sculpture et de sa peinture, rien d'intéressant ici ne saurait être dit; mais l'architecture a droit à plus d'égards; elle possède plus d'originalité. Cette originalité se manifeste dans l'usage constant de la voûte et de l'arcade et dans la construction de l'atrium, éléments architecturaux ignorés à Athènes et que les Romains adopteront. Cet art a donné son nom à un ordre, secondaire il est vrai, le toscan, qui est un dorique dégénéré. De cette époque primitive datent la *Chimère* et la *Minerve* d'Arezzo, la *Louve* du Capitole, le *Sarcophage* de Caere. Enfin, c'est pendant ces premiers siècles que Rome voit s'élever ses premiers grands monuments : le Cloaque Maxime, le Cirque, le Temple du Capitole, les Latomies, le Temple de Diane.

Mais les conquérants s'avancent, les légion-

naires pénètrent en vainqueurs dans les villes grecques, le IIe siècle avant notre ère voit les consuls romains imposer leurs lois aux peuples hellènes : Marcellus entre à Syracuse, Fabius Maximus à Tarente; chacun prélève de riches butins. Fulvius Nobilior rapporte d'Étolie 785 bronzes et 250 marbres. Paul-Émile est accompagné dans son triomphe par 250 chariots remplis de statues. Rome a pris contact avec l'art grec. On résista pourtant beaucoup et longuement. Les arts ne furent guère au début qu'occupation de Grecs méprisés, tout comme l'étaient les lettres. Caton l'ancien, parlant au nom des vieux Romains, traditionnels et conservateurs, s'attaquait aux artistes nouveaux venus, aux mœurs récemment policées, à la civilisation peu à peu affinée. Il fut vaincu. La marche en avant continua et, comme le disait Horace, la Grèce captive vainquit son farouche vainqueur. Néanmoins Rome, en un point, conserva son originalité. La sculpture et la peinture, en qui l'agrément paraît dominer, ne pouvaient être les arts nationaux, et elles furent vite grécisées, mais l'architecture garda plus pure sa physionomie romaine. Routes, aqueducs, canaux, arcs de triomphe, déjà en honneur à cette époque, sont essentiellement romains; et les Romains s'en servent comme instruments de leur pouvoir. C'était un acheminement vers la vraie architecture dont les types caractéristiques sont la basilique, le cirque et l'amphithéâtre. Celle-ci était si bien constituée, lors de l'invasion des arts grecs, que seule elle leur résista.

C'est vers la fin de la république que l'art prend

son essor, à Rome. On bâtit beaucoup à cette époque et d'alors datent le Temple de Mars, le deuxième Temple de « l'Honneur et la Vertu », construit par C. Mutius et où le type grec est sensiblement modifié dans le sens national, le



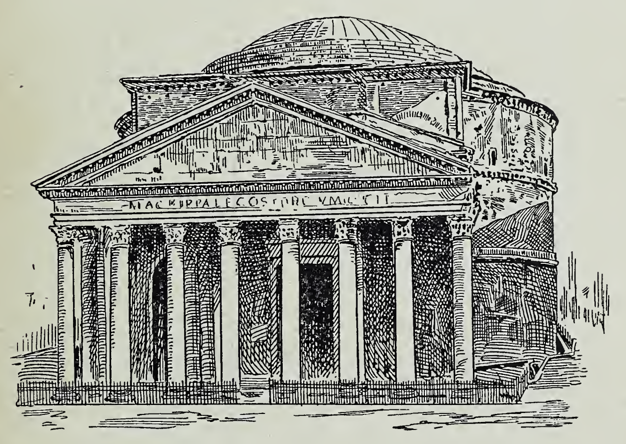
Vase étrusque.

Théâtre de Pompée, qui fut le premier construit en pierre par les Romains, le monument de Cecilia Metella qui n'est pas encore détruit, la basilique de Paul-Émile. Les lignes horizontales de l'art grec sont laissées au second plan ; l'élément architectonique essentiel est l'arc de cercle en plein cintre. Le Panthéon d'Agrippa est une illustre

application de ce procédé. Différente au point de vue technique de celle des Grecs, l'architecture romaine l'est également par son esthétique. Chez les premiers, l'harmonie était la loi suprême; les seconds visent à l'effet. Belles proportions, disaient les uns; grandes dimensions, pensaient les autres. Que ce soient le Théâtre de Pompée ou le Mausolée d'Hadrien, le Pont du Gard ou le Colisée, chacun de ces monuments frappe par l'ampleur de ses lignes et l'imposante majesté de son style. L'apogée de cet art, du reste, suivit de près cet essor nouveau. Le siècle d'Auguste fut sa plus belle époque comme il fut le plus beau temps de la littérature, de la puissance politique et de la gloire militaire des Romains.

Suétone nous rapporte qu'Auguste se vantait de laisser une ville de marbre là où il n'avait trouvé qu'une ville de briques. Si la prétention paraît ambitieuse, elle n'est cependant pas moins en partie justifiée. L'Empereur donne l'exemple et est suivi. Un nouveau Forum est alors construit qui offre sa vaste superficie aux statues des rois et des hommes illustres de la république réunis, à leur grande surprise, en une fraternelle mais inattendue assemblée. Un Temple sous le vocable d'Apollon s'élève sur le mont Palatin; Marcellus offre un théâtre à la ville; Agrippa couvre le Champ de Mars de constructions diverses et lègue son nom à la postérité, grâce au fameux Panthéon, œuvre de Valerius d'Ostie, qui réalisa dans la construction de sa voûte hémisphérique de 43 mètres de diamètre, un chef-d'œuvre de genre nouveau, toujours admiré et jamais

surpassé. Mais le portique surmonté d'un fronton qui donne accès à l'intérieur de la coupole n'annonce en rien ce qui le suit, tant son style est grec, sans mélange d'éléments nationaux. Ce rapprochement des deux styles forme le caractère dominant de l'architecture romaine; ce qui fut purement romain est moins artistique. Car s'il

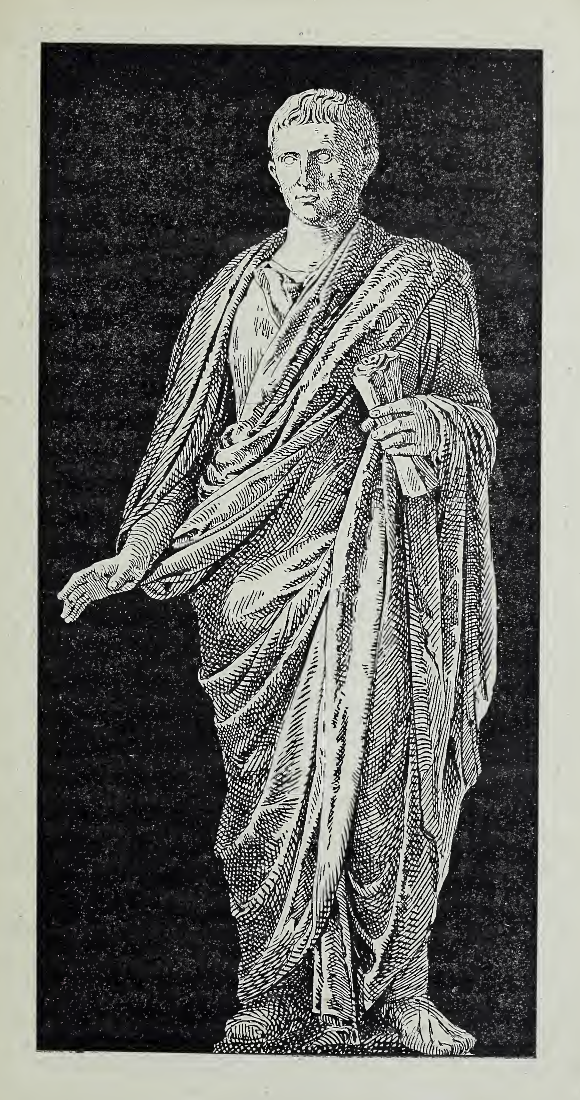


Le Panthéon d'Agrippa.

se trouve des ponts comme celui de Narni, des aqueducs comme ceux d'Agrippa, des routes telles que la voie Appienne, on ne peut dire que la part de l'artiste l'emporte sur celle de l'ingénieur. Enfin l'art des jardins alors atteignait son plus vif éclat.

Ces Romains, considérés comme des barbares par les Grecs, ne méritaient donc point cette réputation. Leur action civilisatrice profita même à la Grèce. Celle-ci perdait force et vitalité, la

conquête romaine rendit la vie à ses villes appauvries, et l'art se réveilla de son engourdissement. Au IIe siècle avant Jésus-Christ, une nouvelle école attique, née à Délos, s'ouvrit et prospéra grâce à l'influence romaine. Si l'*Hercule Farnèse*, la *Vénus de Médicis*, le groupe d'*Oreste et Electre*, la *Diane à la biche* et le bas-relief où Archélaos de Priène représente l'Apothéose d'Homère sont œuvres grecques, peut-être est-ce bien à Rome que nous les devons indirectement. Les Romains, il est vrai, avaient une plus haute et très légitime ambition. Ils voulurent une sculpture nationale. L'effort des sculpteurs se porta sur le portrait. C'était la voie la plus heureuse. Ce peuple, éminemment aristocratique, devait se complaire à cet art. Chaque vieille famille gardait avec orgueil les images de ses ancêtres, chaque grand personnage voulait perpétuer le souvenir de ses traits et la mémoire des honneurs dont il avait été déclaré digne. Les statues et surtout les bustes retinrent les efforts des artistes. Cet art devait être réaliste; l'esprit romain l'y prédisposait, les sujets proposés et le but poursuivi l'y obligeaient. Aussi les beaux bustes que nous possédons sont d'authentiques documents. C'est bien Brutus, César, Pompée, Auguste, Agrippa dont nous voyons les traits. Si tous ont de la valeur, ceux-là se signalent et, entre tous, l'*Agrippine assise* est à remarquer. Mais Rome nous a aussi laissé des statues allégoriques. Nous les devons au goût des Romains à traduire de façon concrète les abstractions qu'ils divinisaient, telles que *la Pudeur*, du Vatican, ou *la Fortune*, de Naples. Cet art est loin



Auguste.

de mériter le dédain ; s'il est peu spontané, il est sincère et vivant.

Cette vitalité devait continuer. Les pires successeurs d'Auguste protégèrent l'art. Claude élève de nombreux monuments, surtout il fait promulguer un édit pour sauvegarder les anciens édifices et en défendre la démolition. Néron rebâtit et embellit les quartiers qu'il a brûlés. Sur les décombres de l'un de ces quartiers, Severus et Celer élèvent pour lui « la Maison d'Or », palais éblouissant de richesse et de luxe, dont la superficie avec ses jardins, ses lacs, ses parcs, n'occupait pas moins de 120 hectares; l'ornementation, empruntée à l'Orient, avait l'éclat propre à ce pays : les pierres, les métaux, les bois précieux y étaient prodigués. Enfin, la statue de l'Empereur, confiée à ce Zénodore à qui ses compatriotes d'Auvergne avaient demandé le *Mercure* colossal dont le renom s'était répandu dans toutes les Gaules, s'élevait à 33 mètres dans le vestibule du palais. Plus tard, Vespasien reconstruit le Capitole et bâtit le Colisée, vaste ellipse de 190 mètres de long où près de 200.000 spectateurs pouvaient tenir. Vers ce temps Pompéi était enseveli et, par cette catastrophe, conservait précieusement les secrets d'art et de vie dont il nous a de nos jours donné la révélation.

Mais Rome s'étendait, son peuple se répandait dans l'univers connu, ses soldats passaient de longues années loin de la mère-patrie, ses commerçants s'établissaient sur des côtes lointaines, le droit de cité s'accordait de plus en plus facilement. C'était la diffusion. Par suite le pou-

voir faiblit, le luxe envahit les vieilles familles, toutes sortes d'abus débilitent la race, entre la métropole et les armées longuement expatriées les liens se relâchent. La décadence commence. L'art pourtant est en faveur, il gagne les pays conquis, mais subit leur influence; il devient cosmopolite. Malgré son éclat persistant, il perd de sa pureté. Les monuments les plus magnifiques de cette époque sont les lieux de rendez-vous mis à la mode par la classe polie et désœuvrée, les Thermes, monuments très caractéristiques par l'alliance de la coupole et de « l'architecture en plate-bande » et dont les Thermes de Caracalla sont le plus beau modèle. L'art romain va faire entendre son chant du cygne. Ce fut sous Trajan. Arcs de triomphe, ponts, aqueducs se multiplient à Rome et dans l'Empire. Aidé d'Apollodore de Damas, il élève les monuments du nouveau Forum dont il reste encore la colonne Trajane. Après lui, Hadrien met sa gloire à construire et laisse une villa, type de l'éclectisme et de l'érudition qui règnent alors dans l'art. Hérode Atticus rivalise avec son maître et les villes et municipes suivent le mouvement.

L'époque des Antonins et des Flaviens fut très riche en constructions. Les amphithéâtres de Nîmes, d'Arles, de Pola s'élèvent; les théâtres de Nères, d'Arles, d'Orange se construisent; le plus grand Temple romain, dédié à Vénus, étend, à Rome même, ses 110 mètres de long sur 53 de large; le mausolée d'Hadrien, que les papes transformeront en château Saint-Ange, s'érige; enfin le pont du Gard se termine et Autun s'entoure de

ses remarquables fortifications. Le mouvement continue; l'Égypte, la Tunisie, l'Algérie voient se dresser des monuments romains; l'Asie enfin ne peut se soustraire à ce mouvement : Baalbek en est un intéressant exemple.

Le cosmopolitisme est donc le goût qui règne à Rome dans l'art comme dans les mœurs. La sculpture surtout s'en ressent. L'Égypte et l'Assyrie fournissent à son inspiration, de même qu'elles introduisent le culte de Sérapis dans la religion romaine. La sculpture gréco-romaine se plaît au colossal et nous donne la *Pallas de Vellétri* et l'*Apollon* de Lillebonne. L'art du bas-relief devient de plus en plus florissant et trouve sa suprême application dans les 2.500 figures qui s'enroulent autour de la colonne Trajane. Enfin, toujours plus amis de ce qui flatte, les Romains mettent un soin jaloux à faire de leurs tombeaux de vraies œuvres architecturales où la vanité prend l'art à son service.

Cette époque de goût pour l'art et de vie raffinée est le plus beau moment de la peinture. De celle-ci on ne peut savoir que peu de chose. Elle est l'art le plus fragile, et, de fait, les œuvres nous font grand défaut. Dès le ve siècle avant notre ère, la peinture était connue à Rome. On voyait même un patricien, Fabius Pictor, pratiquer cet art. Mais elle n'était encore qu'une sorte de « topographie militaire ». Cependant, à la suite de la conquête grecque, de riches particuliers réunissent des collections de tableaux, plus tard les empereurs créent des pinacothèques publiques. Sous Auguste, la fresque fait son apparition et

les peintures murales gagnent en faveur. Tous les sujets, comme on le voit à Pompéi, sont traités



Les trois Grâces (Naples). (Cliché Brogi. Florence.)

par les peintres; sujets mythologiques et historiques, paysages, fleurs, scènes de genre sont

au goût du jour. Certains de ces tableaux nous sont restés; les *Noces Aldobrandines*, au Vatican, sont justement connues. Liberté, aisance, caprice sont les qualités de cet art pictural. La palette des artistes se montre bien garnie, la touche est libre et habile, la facture élégante. Cette peinture avait de la vie. Souvent les tableaux forment une partie d'un ensemble décoratif où la mosaïque, qui brilla tant à Rome, joue un rôle très important. L'on a découvert à Pompéi des mosaïques dignes du plus beau temps de l'art. Quoi qu'il en soit, il est difficile de se former une opinion raisonnée sur la peinture romaine. Nous savons que les Romains l'avaient en belle estime, et Cicéron lui reconnaît surtout comme qualité le fini. C'est à ces éléments de connaissance que nous devons nous borner.

Tel était cet art romain que nous laissons au moment où Constantin va monter sur le trône. Il eut de l'éclat et de la valeur; il fut surtout grand. Cependant on ne doit pas le dédaigner dans ses menus objets. La céramique, d'origine étrusque, mais vite grécisée, donna des œuvres recherchées. La gravure en pierre fine fut en honneur, de nombreux camées et parmi eux celui de la Sainte-Chapelle le prouvent. L'orfèvrerie, comme le montrent les trésors de Bernay et d'Heldesheim, était florissante; la verrerie ne lui cédait en rien, ainsi que l'indique le vase de Portland. Aussi peut-on dire que, lorsque Constantin vint fermer le cycle de cet art pour ouvrir la voie au double mouvement latin et byzantin, l'art romain avait déroulé une vie normale, pleine et glorieuse.

LIVRE II

CHAPITRE PREMIER

DE L'ART ANTIQUE A L'ART DU MOYEN AGE.

Art latin : Ce qu'il apporte de nouveau ; en quoi il est païen et chrétien. — L'art passe en Gaule. — Les trois arts. — La Basilique. — Influence franque. — Charlemagne. — Art byzantin. — Son origine; son caractère; sa richesse. — Il dépasse les limites de son pays d'origine — La décoration. — Son influence. — L'art persan. — L'art russe : en quoi il reste original; ses compromis.

Constantin se faisant chrétien et abandonnant Rome pour Constantinople, c'est l'origine et le point de départ de deux arts nouveaux : l'art latin et l'art byzantin.

Art latin. — L'art latin est le premier né, car il continue directement celui que nous avons étudié jusqu'ici ; mais en y ajoutant ce qui vient de révolutionner le monde, l'inspiration chrétienne. Obligé de se cacher au début, l'art chrétien naît sous terre et creuse ses catacombes. Pour se faire comprendre sans danger, il se sert de symboles : ses sujets sont païens, leur signification est chrétienne. Les chrétiens sont hostiles à la sculpture comme à la peinture figuratives qui, fatalement, les rapporteraient à l'art et aux sujets païens. Ils les remplacent par la reproduction des végétaux

et des symboles qui évitent cet écueil. Pourtant ils ne peuvent se soustraire complètement à l'influence païenne, surtout dans la sculpture.

Avec Constantin, la foi nouvelle s'étale au grand jour, elle se manifeste dans la basilique. Celle-ci rappelle à la fois, dit M. Bayet, « les basiliques profanes, les maisons romaines et l'architecture des catacombes ». Plus ou moins modifié, c'est déjà le type de toutes nos églises modernes. Mais Rome n'existe plus que comme un beau souvenir, la décadence achève de flétrir sa vie. L'art latin désormais vit en Gaule.

Les Gaulois n'avaient pas d'art avant la conquête romaine, mais ils n'étaient ni grossiers, ni incultes; ils aimaient le luxe; ils connaissaient les bracelets, les bijoux, le fer forgé. A l'arrivée des Romains ils purent comprendre et adopter, non point toujours de gré, il est vrai, l'art des vainqueurs. Nous avons déjà mentionné quelques œuvres situées sur le sol gaulois; il faut y joindre les sculptures de Sens, le sarcophage de Clermont, les mosaïques de Reims, et surtout le vase d'Alise. La statue colossale du Puy était l'œuvre d'un de nos compatriotes. Rome demandait souvent nos artistes.

Mais les Barbares fondent sur la Gaule et laissent la destruction après eux. La vie du pays est profondément atteinte, l'art s'arrête. « La barbarie franque » dévore la civilisation gallo-romaine. Il faudra des siècles pour que celle-ci se retrouve à ce même degré.

L'architecture, l'art solide par excellence, l'art primordial et indispensable, est aussi celui qui

résiste le mieux et renaît le plus rapidement. C'est elle, du reste, qui avait l'existence la plus accusée. A côté, l'art des ornements, celui qui fournit au luxe et à la parure, presque seul, offrait de l'intérêt. Malheureusement, de l'architecture civile rien ne reste; elle était, il est vrai, la moins intéressante. Dans l'architecture religieuse, on adopte les anciennes basiliques, dont les vieilles formes sont conservées. Les sanctuaires de ce temps, dans tout pays chrétien, dit M. H. Havard, consistent « en une nef flanquée de deux bas-côtés, et se terminant par un hémicycle voûté, en quart de sphère. Développez cet hémicycle de façon à en former l'abside de nos cathédrales et coupez la nef par les bras du transept, vous obtiendrez ainsi une disposition architectonique à laquelle l'église chrétienne est demeurée fidèle pendant 1500 ans ». La plus belle de ces basiliques était celle de Saint-Pierre, démolie pour faire place à celle qui s'élève aujourd'hui. Mais nous pouvons nous rendre compte approximativement de ce qu'étaient ces édifices par Saint-Jean de Latran, Sainte-Marie Majeure et quelques autres qui restent, malgré leurs modifications, des types assez clairs de ce genre de monuments. En dépit de l'hostilité des Francs à l'égard des tendances romaines, ce type prévalut. La même influence domine dans



Bijou mérovingien.

l'abbaye qui rappelle la villa romaine. Nous restions toujours latins de race et surtout de religion. L'ancien paganisme des Gaules, s'il se ressentait des religions du Nord, devait beaucoup à l'Olympe romain. Le catholicisme nouveau resserrait encore les liens entre les âmes comme entre les cités des races méridionales. Cependant l'influence franque se fait sentir. Sur l'architecture latine se dessine une décoration nouvelle. Jusqu'au XIIe siècle, cette décoration rappelle par son caprice, sa variété, sa nouveauté, les bijoux et les armes de ce temps, tels qu'on les voit au musée de Saint-Germain et où se fait remarquer surtout le dédain de la représentation humaine.

Mais Charlemagne, en 800, apporta avec lui le triomphe du latinisme. Esprit curieux des choses de l'esprit, ami de l'art et désireux d'une gloire pacifique à ajouter à sa renommée guerrière, il protège les lettrés et les artistes. C'est alors que les premiers manuscrits sont écrits, que la statue en or de sainte Foy à Conques est faite, que la couronne de Guarrazar est ciselée. Ses efforts tendent à orienter l'art vers l'antique. Mais il échoue presque totalement sur ce point. La tradition franque fait déjà partie indistincte de la tradition française, et l'art byzantin, qui cherche à s'implanter chez nous, contrebalance celui que s'efforce d'imposer l'empereur. Nous verrons, par l'étude de l'art roman, la part qui reviendra à ces différents styles.

Art byzantin. — Pendant ce temps, l'art byzantin se répandait dans tout l'empire gréco-romain.

L'Occident traversait la période noire de son histoire. Invasions, barbarie, souffrances le déchirent et l'affaiblissent; au contraire en Orient



Rome. — Église de Santa Agnese. (Cliché Alinari frères, Florence.)

un empire nouveau vivait et brillait, qui représentait seul la civilisation. Placé à l'extrémité de l'Europe, dans le pays qui avait été autrefois le sol hellène, fondé par un empereur romain,

mais assis en face de l'Asie et regardant vers elle, l'empire byzantin réunit les deux civilisations, s'amalgame les deux principes de vie des deux races qui se rencontrent chez lui et se constitue un art qui emprunte à l'art antique et à l'art asiatique les éléments différents qu'il assimilera et qui constitueront un art propre et original : l'art byzantin.

Les éléments caractéristiques de cet art sont la combinaison de l'arcade et de la colonne, celle-ci supportant la première; la construction de la coupole sur pendentifs, innovation dont le succès et l'influence seront si grands; enfin le plan architectural en forme, intérieurement surtout, de croix grecque; l'emploi d'un chapiteau à ornementation végétale et animale et l'usage si fréquent et si étendu de la mosaïque. On retrouve dans ces éléments les points de contact avec l'art romain, assyrien, oriental; on retrouve aussi l'apport national.

Le type et le chef-d'œuvre de cet art est Sainte-Sophie de Constantinople, œuvre de deux Grecs d'Asie, Anthemius de Tralles et Isidore de Milet, construit sous le règne de Justinien, au VIe siècle, au moment de l'apogée de l'art byzantin. Le plan de Sainte-Sophie représente à peu près un carré, d'environ 75 mètres de côté. La coupole, de 35 mètres de diamètre, s'élève au centre et affecte une forme surbaissée et elliptique. Elle est précédée d'un atrium et d'un double narthex. La décoration intérieure était d'un luxe inouï; l'or, l'argent, les bois précieux, les marbres, les pierres rares, la mosaïque répandue à profusion

faisaient ressembler l'église à un palais chimérique lorsque, aux jours de fête, ses six mille candélabres versaient leurs lumières sur ces splendeurs accumulées de toutes parts.

Mais le byzantinisme sort déjà de son pays, s'il ne dépasse pas encore son empire. Ravenne est son lieu de prédilection en Italie et, aujourd'hui en-



Sainte-Sophie (état actuel) Constantinople.

core, c'est là qu'on l'étudie avec le plus de facilité. Saint-Vital, Saint-Apollinaire-in-Classe, Saint-Apollinaire Nuovo montrent encore sur le vif ce que fut l'art de Justinien.

Encore une fois l'apogée n'eut qu'une courte durée. Une querelle religieuse, celle des Iconoclastes, vint porter un coup funeste à l'art. Pendant longtemps il végéta et n'eut son renouveau, brillant, il est vrai, mais passager et factice, que sous la dynastie macédonienne, où, au XIIe siècle,

Constantin VII se faisait construire ce merveilleux palais, tôt détruit, que M. R. Peyre déclare ressembler à « une création fantastique des *Mille et une Nuits* ». Cet art se caractérisait surtout par la part qu'il laissait à la décoration et aux ornements, ainsi que par les emprunts qu'il faisait aux arts industriels. Ceux-ci furent alors très brillants; sous l'influence asiatique, les riches costumes compliqués devinrent très recherchés, les étoffes précieuses abondèrent, les tapisseries, les tentures furent somptueuses. Malheureusement l'exportation était interdite : de ces splendeurs, seul le souvenir nous est parvenu.

Mais la sculpture, dans cet art, jouant un rôle secondaire, est délaissée. De même la peinture. Celle-ci en est réduite à un rôle décoratif, encore était-elle, en cela, supplantée par la mosaïque. L'École du Mont-Athos néanmoins conservait des traditions et gardait un renom mérité. Mais ce pays allait devenir la proie des Turcs; c'était la fin de l'art byzantin.

Il ne meurt cependant que sur le sol où il est né. Chez l'étranger, son influence dure. A la coupole, se rattache plus ou moins toute l'architecture postérieure depuis Saint-Pierre de Rome, en pleine Renaissance, jusqu'au Sacré-Cœur, à Paris, qui est à peine terminé. L'Italie éprouve cette influence profondément. Nous l'avons vu pour Ravenne; Saint-Marc, à Venise, accuse la même origine; la Sicile également subit son action. Ici les relations politiques et commerciales servirent la cause de l'art. Par elles encore et par un mariage grec cet art s'ancrait en Allemagne,

à Cologne, où depuis Charlemagne il était connu. La Scandinavie elle-même et la Flandre, pour les mêmes raisons, prenaient avec le byzantinisme un contact qui laissait des traces : il ne fut ignoré d'aucun pays. Enfin la France lui doit, outre l'influence générale que nous avons signalée, certains



Saint-Basile (Moscou).

monuments qui s'y rattachent étroitement et dont Saint-Front, de Périgueux, est le plus beau et le plus caractéristique modèle.

Cette influence, à vrai dire, s'exerçait surtout en Orient. L'art persan sassanide en serait la preuve, si on le connaissait mieux, et si, de tous ses monuments, on n'était pas presque uniquement

réduit à l'étude des bas-reliefs de Shapour et des ruines de Ctésiphon.

Art russe. — Enfin l'art russe en sort tout entier. L'histoire artistique de la Russie offre peu d'intérêt et présente peu de richesses. Ce pays est tard venu à la civilisation. Pays européen et fils puîné du vieux monde, il n'a guère suivi la marche de celui-ci avec qui il n'a eu que de tardives et incomplètes relations. Pays oriental, il n'est arrivé à la libre existence que pendant la profonde et morne décadence de l'Orient. Il emprunta à l'Europe et à l'Orient, à Byzance et à la Perse. C'est à celle-ci qu'il doit ses coupoles bulbeuses si caractéristiques et qui donnent à Saint-Basile un aspect si étrange dans sa brillante polychromie. De ces divers éléments, au XII[e] siècle, la Russie voit sortir un art original, où, chose nouvelle, le métal joue un grand rôle. Pour se faire une idée exacte, quoique ramassée, de cet art, il suffit de jeter les yeux sur le Kremlin, dont Th. Gautier, si justement, disait : « au-dessus de la muraille échancrée (qui lui sert d'enceinte), entre les tours à toits ouvragés, semblent monter et descendre, comme des bulles d'or étincelantes, des milliers (Th. Gautier, en vrai romantique, ne dédaignait pas toujours l'hyperbole) de coupoles, de clochetons bulbeux aux reflets métalliques, aux brusques rehauts de lumière. La muraille, blanche comme une corbeille d'argent, enserre ce bouquet de fleurs dorées et donne la sensation d'une ville féerique telle qu'en produit l'imagination du conteur. Ce n'est pas grec, ni byzantin, ni

gothique, ni arabe, ni chinois : c'est russe ». Mais Pierre le Grand entre en contact avec l'Europe. L'influence française pénètre en Russie; le style national disparaît peu à peu, les artistes étrangers sont appelés, les monuments deviennent pseudo-classiques comme l'église Saint-Isaac à Saint-Pétersbourg, comme la Bourse, comme Peterhof, œuvres, du reste, d'architectes français. Çet état de choses continuera et c'est à peine si la fin du XIX[e] siècle semble amener une école russe prête à dégager son originalité.

CHAPITRE II

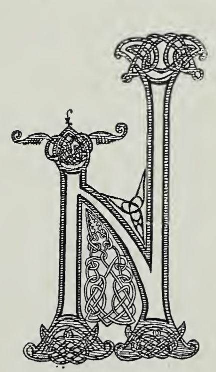
L'ART ROMAN.

Son origine, son point de départ. — Ce qu'il est. Ses caractères : romain, byzantin, celtique. — Les éléments constitutifs. — Art monastique. Cluny. — Les diverses écoles. — Influence à l'étranger. — La sculpture : ornementale. — La peinture : polychromie.

L'évolution se continue ; l'art suit sa marche logique. Cependant le progrès est lent. La France n'est pas constituée; le pays se souvient des invasions encore récentes; les Sarrasins n'ont pas renoncé à l'espoir de s'implanter sur notre territoire : ennemis au dehors, malfaiteurs à l'intérieur, crainte et incertitude partout. D'ailleurs les peuples attendent avec anxiété une date fatale qui se rapproche tous les jours. Résignés et inactifs, ils se préparent à l'an 1000 qui doit amener la fin du monde. On tremble et on prie, on ne vit pas. Des années sombres et vides se succèdent.

Mais cette date redoutée, comme les autres, passe et disparaît sans laisser de traces. Le monde est sauvé. Une explosion de joie succède à la morne attente des jours écoulés. Chacun, confiant en la vie, ose regarder vers l'avenir, se déshabitue des souvenirs de destruction, de mort, d'anéantissement, pour se laisser bercer aux doux pensers de longue prospérité, de joyeuse espérance, et en même temps de reconnaissance en-

vers Dieu. L'an 1000, si important dans la vie intime des peuples d'alors, est une date importante aussi dans leur histoire. En art, il marque un avènement, celui du style roman. Tous les germes, encore cachés, reçoivent la fécondante influence d'un renouveau de vie; ils se développent et, pleins d'une sève longtemps contenue, ils commencent à porter des fruits. « Aux environs de l'an 1000, dit le moine bénédictin Raoul Glober, dans tout l'univers, mais surtout en Italie et en Gaule, on se mit à reconstruire les églises, bien que pour la plupart ce ne fût pas nécessaire; mais c'était à qui, entre les populations chrétiennes, aurait les plus beaux édifices. On eût dit que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des églises. » L'art roman est né.



N d'après un manuscrit carolingien de l'Arsenal.

Son origine est multiple. Fils de l'art romain, il s'assimile certains éléments byzantins et s'adapte au génie national, par ses emprunts au celtique. C'est au romain qu'il doit le plus. L'antiquité classique avait possédé un art pleinement constitué ; des monuments nombreux de cet art s'élevaient sur notre sol ; depuis plus de dix siècles, notre pays était en contact direct et intime avec Rome; tout nous portait à diriger nos efforts dans ce sens et à prendre nos modèles parmi ces temples.

Le système de construction est romain ; le plan

adopté est celui de la basilique, que nous a légué l'art latin ; la colonne se transforme en pilier, les lignes essentielles sont droites, la régularité et la symétrie s'imposent. L'influence byzantine donna de la variété à cet art en y ajoutant un principe nouveau : la coupole. Il en sortit une sorte d'art, tenant du romain, dont il n'a plus la stricte pureté, et du byzantin, dont il n'emprunte qu'une partie : c'est l'art romano-byzantin ; art qui eut surtout de l'éclat à partir du XIe siècle et se constitua même en une école indépendante, en Aquitaine. Enfin le passé national recevait sa part dans l'ornementation de ces édifices. Plus de souvenirs romains, point d'imitation orientale ; la faune et la flore du pays devinrent motifs de décoration ; les ornements géométriques grossiers et élémentaires, rappelant ceux que l'on voyait dans l'art latin, courent le long des chapiteaux et des corniches ; la statue humaine, incorrecte et grotesque, presque toujours symbolique, joue moins un rôle indépendant et produit moins un effet plastique qu'elle ne fait sa partie dans un ensemble décoratif.

Cet art est en complète harmonie avec le temps où il est né et où il s'épanouit. Le monde nouveau, dont l'an 1000 marque les commencements, est le moyen âge. La France se fait ; la féodalité est organisée ; le pays est stable et sain ; la foi couvre le monde. Mais la vie encore est rude et la religion austère ; les esprits sont simples et les cœurs droits. La chevalerie qui va naître sera intrépide et solide plutôt que brillante et aimable. On était sérieux ; l'art le fut. Des murs épais et dé-

nudés, que de rares ouvertures, percées comme à regret, trouent de loin en loin, entourent les autels ; de lourds piliers soutiennent des voûtes basses ; des clochers qui semblent des tours défensives dominent les églises. Il y fait froid et sombre, mais l'impression est prenante par sa belle gravité. Et c'est là que les foules accourent, car la foi est profonde et robuste. Les mœurs sont farouches ; la vie sourit rarement et, si c'est parfois de plaisir, ce n'est presque jamais de bonheur.

Les éléments architecturaux de l'art roman sont nombreux. Le plan est basilical ; nous le connaissons déjà. Sur ce plan des murs s'élèvent que relie entre eux et recouvre une voûte. Celle-ci est essentielle à l'art roman; c'estlui qui l'a, sinon inventée, du moins mise en valeur et appliquée. Sauf de rares exceptions, comme à Jumièges, elle sera désormais caractéristique des édifices nouveaux. Elle est en plein cintre et encore peu hardie. Son emploi du reste s'imposait après la cruelle leçon que « l'universel feu de joie » que les Normands venaient d'allumer avec les églises de France, nous avait donnée. L'emploi de la voûte nécessitait celui des contreforts qui servaient de point d'appui pour résister à l'écartement des murailles, enfin il entraînait, après l'adjonction des bas-côtés, l'usage des piliers réunis par des arcades en berceau. Si cette architecture était massive, c'était non seulement parce que la vie du temps était sombre, mais aussi parce que les procédés techniques étaient encore très simples et les progrès pratiques à peine dessinés.

Cependant cet art n'était point monotone. La plus grande liberté était permise aux constructeurs qui donnaient aux églises toutes sortes de formes, même rondes, même triangulaires. De plus l'ornementation, riche souvent et presque partout en honneur, y mettait de l'agrément. Le luxe s'y introduisait à tel point que saint Bernard s'élevait avec véhémence contre une pareille prodigalité. « Grand Dieu, disait-il, en parlant des motifs de décoration fantastiques et fastueux prodigués dans les églises, si l'on n'est pas honteux de tant de futilité, comment du moins ne rejette-t-on pas tant de dépenses ?... O vanité des vanités, mais encore plus insensée que vaine. L'église brille dans ses murailles, elle est nue dans ses membres. Elle couvre d'or ses pierres et laisse ses fils sans vêtements. »

Saint Bernard disait vrai surtout pour les églises monastiques. C'était l'époque des grands ordres religieux. Les couvents et les abbayes, centres où se conservèrent le souvenir du passé et l'étincelle sacrée de la vie de l'esprit, couvraient l'Europe. La religion était alors l'œuvre des moines, l'art fut surtout monastique. C'est l'âge d'or des monastères : Cîteaux, Clairvaux, Saint-Germain des Prés, Cluny, le Mont-Saint-Michel, Saint-Jacques de Compostelle, le Mont Cassin. Aussi pour étudier un monument qui représente, caractérise et résume l'art roman, faut-il s'adresser à un monastère, à celui de Cluny, par exemple, dont les moines inondèrent l'Europe, au plus grand avantage de la civilisation. Cluny était un vaste ensemble de bâtiments dont les débris aujour-

d'hui encore restent grandioses, mais dont la plus belle partie était la basilique, immense vaisseau en forme de croix archiépiscopale, précédée d'un narthex. Les chiffres ici ont leur importance. L'église mesurait 550 pieds de long. De sa voûte, haute de 100 pieds et soutenue par 68 piliers, ainsi que des parois des murs, un jour avare tombait par ses 300 fenêtres hautes et étroites dans les cinq nefs et dans le chœur immense où 225 stalles se dissimulaient derrière deux jubés. L'effet était grandiose et sobre, c'était bien la basilique qui méritait d'être le centre du monachisme de cette époque.

La France tient le premier rang, en Europe, au moyen âge. Les autres pays, en art surtout, sont comme un reflet du nôtre. C'est sur toute l'étendue de notre sol que l'art roman élève ses monuments. L'École de Bourgogne tient la tête, grâce à Cluny, par son importance et sa beauté. Nous lui devons la cathédrale d'Autun et la Madeleine de Vézelay. Dans son sein, deux tendances s'accusent : Cîteaux revient à plus d'austérité, Cluny conserve son luxe. L'École d'Auvergne, dont Clermont est le centre; celle d'Aquitaine, avec Saint-Sernin de Toulouse; celle de Provence, avec Saint-Thophime d'Arles; celle du Poitou, avec Notre-Dame la Grande, à Poitiers, offrent des types curieux et différents de cet art roman si varié tout en restant homogène. Enfin l'École romano-byzantine, avec Saint-Front de Périgueux, la cathédrale de Cahors, les églises de Beaulieu et de Moissac, occupe une place à part et très brillante dans l'art de ce temps. Au nord de la France, le roman, qui

eut moins d'éclat, éleva cependant d'assez nombreuses églises; il a le droit de citer la partie vieille du Mont-Saint-Michel, les monuments de Rouen et surtout l'Abbaye aux Hommes, à Caen.

Mais l'influence française s'étend au loin. L'Angleterre, à qui nous avons donné une dynastie de rois, reçoit encore de nous une grande partie de son art. De nombreuses cathédrales de ce pays sont franchement romanes. En Scandinavie, notamment à Reskild; en Espagne, à Saint-Jacques de Compostelle; en Belgique, à Tournay, c'est encore notre art qui règne. Dans ce dernier pays, à vrai dire, notre influence s'augmente de celle de l'École du Rhin. Sur les bords de ce fleuve, le roman a légué des monuments très beaux et très bien conservés où se retrouvent aussi des souvenirs byzantins. Aix-la-Chapelle et Cologne, Mayence et Trèves en sont la preuve; les cathédrales de Spire et de Worms offrent surtout de l'intérêt par leur simplicité et leur mâle élégance. Plus rapprochée de l'antiquité latine, dont elle a reçu l'héritage direct, l'Italie est obsédée par ses souvenirs. A la ligne verticale que l'art roman commence à dégager et qui est la ligne chrétienne, l'Italie souvent encore préfère la ligne horizontale, la ligne païenne, mais pour elle d'ailleurs traditionnelle. La voûte n'est point essentielle à son architecture. Son style roman est bâtard, il se souvient trop de l'antique. Néanmoins, il a laissé de beaux monuments tels que ses baptistères et même ses cimetières dont le Campo Santo, à Pise, est le plus connu, enfin la

cathédrale de Modène, Saint-Ambroise de Milan et la Tour penchée de Pise, qui date déjà de l'époque où le gothique commence à se dégager du roman, mais tient encore à lui.

Pendant que l'architecture entasse ses chefs-d'œuvre, les autres arts, réduits à l'état de comparses, restent inférieurs. La sculpture est très



Église-Notre Dame la Grande, à Poitiers.

en retard, encore faut-il faire une distinction. La sculpture ornementale est celle qui manifeste le plus d'éclat et de vie. Son origine est indigène; elle rappelle l'art mérovingien. La faune nationale et surtout la flore fournissent les motifs et les modèles. La main des artistes est inhabile, l'exécution est gauche, mais s'il y a incorrection, on trouve sincérité, vérité, vie, originalité, surtout dans l'École de Bourgogne. La statuaire, par contre, est fruste et grossière. Peu importante d'ail-

leurs, elle sollicite moins l'attention et reste dans son délaissement. Les statues de cette époque échappent à ce qui est le propre de la sculpture, le souci plastique. Elles sont symboliques et cherchent à exprimer une idée ou un sentiment plutôt qu'à rendre une forme.

La peinture retarde encore sur la sculpture. Elle n'existe pas pour elle-même et demeure accessoire. Elle n'est, en somme, que de la polychromie. Le procédé employé est la fresque, comme on en peut juger à Saint-Savin. Cependant il ne faut pas oublier que d'alors datent les premières ornementations de manuscrits et que, l'art des verrières, à qui le gothique va donner tant d'éclat par ses nombreux et vastes vitraux, vient de naître.

Nous venons déjà de prononcer le nom de l'art gothique. C'est en effet à lui que, par la logique même de sa technique et de son inspiration, devait aboutir le roman.

CHAPITRE III

L'ART GOTHIQUE

D'où il vient; ce qu'il est; son origine; ses trois périodes. — État de la France. — Ire période : transition. — IIe période : grande époque. Architecture religieuse : apogée; architecture civile, militaire, privée. — Influence à l'étranger : différentes écoles. — IIIe période : styles rayonnant, flamboyant : caractère, œuvres; décadence.
Les autres arts : Sculpture décorative, iconographique; son caractère. — Peinture : son peu d'importance, son rôle ornemental — Le vitrail : son éclat. Les arts mineurs. — La fin de l'art gothique à l'étranger.

C'est au XIIe siècle que, pour la première fois, paraît l'ogive dont la découverte va si profondément modifier l'architecture; c'est donc au XIIe siècle que naît l'art ogival. Issu du roman, il s'en distingue par quelques éléments essentiels. La voûte en plein cintre tendait à repousser les murailles qui la supportaient, à se surbaisser et à se rompre à la clef et aux deux reins. Pour parer à ce danger, on la modifia; au lieu d'être une courbe régulière, elle se forma de deux arcs de cercle qui se coupaient à leur sommet, c'est-à-dire à la clef. L'arc formé par ce croisement était l'ogive. Mais il fallait renforcer ces voûtes, plus élevées; on se servit d'arcs en croix jetés diagonalement au-dessus de chaque carré de piliers, d'un angle à l'angle opposé. C'est ce qu'on appelle la croisée d'ogive, laquelle, et non point l'arc aigu, con-

stitue l'élément caractéristique de l'art nouveau. On pouvait dès lors élargir les nefs et remonter les voûtes; la technique du métier permettait de donner plus d'élégance et de hardiesse. Mais la poussée exercée par les voûtes était d'autant plus considérable que leur grandeur augmentait. De plus il fallait éclairer la nef principale, c'est-à-dire évider les murs. C'est à cette double exigence que répond l'arc-boutant. Les contreforts romans, modifiés, prolongés et exhaussés, servirent de point d'appui aux endroits où, mathématiquement, s'exerçait toute la poussée. Dès lors, en consolidant ceux-ci, on pouvait élever les voûtes, élargir les nefs, et même percer les bas-côtés. L'évolution de l'art gothique se fera toujours dans ce sens. L'élément essentiel de cette architecture est donc la voûte sur croisée d'ogive et l'arc-boutant avec contre-forts extérieurs.

C'est en France, probablement même dans l'Ile-de-France, que ce style est né. Les contemporains ne s'y trompaient pas. Ils l'appelaient « opus francigenum », l'art français. D'abord restreint à ce petit coin de notre pays, il ne tarda pas à déborder ses frontières restreintes, mais, au commencement, ce fut dans la direction du Nord. Le Midi resta toujours en retard sur les pays d'au-dessus de la Loire dans les diverses transformations du gothique. L'explication de ce fait, si important pour la chronologie des monuments de cette époque, est très naturelle.

Né où nous l'avons dit, le Nord était aux portes de son lieu de naissance. Les rapports de l'Ile-de-France et de la région de la rive droite de la

Loire étaient fréquents; tandis que le Midi, plus éloigné, et géographiquement différent de ce premier pays, se pouvait plus longtemps soustraire à cette influence. Indépendance d'autant plus aisée d'ailleurs, que la royauté, faible encore, n'exerçait une action efficace que sur les terres proches de son gouvernement. Aussi le Midi lui échappait presque totalement et, par son esprit de liberté et son désir d'autonomie, résistait à l'unification artistique. Il faut enfin ne pas oublier que le Midi restait latin de tradition et de souvenirs, tandis que le Nord, moins cultivé, savait se mieux laisser aller à la spontanéité de l'inspiration et à son originalité propre. L'esprit latin et antique était hostile à l'art indigène.

Les progrès géographiques et les progrès techniques ainsi que logiques de l'art gothique marquent ses différentes périodes. Elles sont au nombre de trois. La première comprend les débuts et embrasse le XIIe siècle. C'est encore un style de transition. La deuxième, qui est la grande époque du gothique, le gothique lancéolé, remplit les règnes de Philippe-Auguste et de saint Louis; c'est l'époque de la construction des grandes cathédrales, le XIIIe siècle. Enfin, tirant les conséquences extrêmes de ses principes, et gagnant complètement le Midi, le gothique devient, au XIVe siècle et au XVe, rayonnant d'abord, puis flamboyant; c'est la troisième période. Cette période finissante marque une décadence et laisse entrevoir par où s'amorcera l'art qui va lui succéder.

Cet art arrivait bien en son temps. C'est le mo-

ment des Croisades. Le sentiment religieux, aussi profond qu'aux siècles passés, est moins sombre. On a l'enthousiasme de la foi. Les brillantes, pieuses et souvent malheureuses chevauchées vers les Lieux Saints tiennent les âmes en éveil et avivent la flamme religieuse. Les cérémonies du culte deviennent pompeuses; l'église est la véritable maison du peuple. Chacun l'aime comme son propre bien, la pare avec délices, la montre avec orgueil, y travaille avec ardeur et désintéressement. Le patriotisme s'en mêle; on est fier d'une belle cathédrale et on la compare avec complaisance à celles des villes voisines. C'est dans l'église que l'homme consacre les dates importantes de sa vie ; c'est là qu'il va oublier ses douleurs, c'est là même qu'il va se distraire à la représentation des mystères pieux et des pièces bibliques à qui elle sert de théâtre. Mais en même temps c'est le moment de brillante vitalité de la féodalité, le moment des continuelles équipées de guerre, des nombreuses révoltes de vassaux, des fréquentes rivalités de suzerains.

Les armes parlantes de la France seraient à cette époque la croix et l'épée : les deux types caractéristiques de l'art du moyen âge sont l'église et le château. Mais église et château sont construits par des hommes dont l'esprit est affranchi du goût monastique qui fut celui de l'art précédent. L'art, bien que restant très religieux, devient séculier. Les monastères perdent leur importance, surtout leur influence. Robert de Luzarches, qui, au début du XIIIe siècle, construit la cathédrale d'Amiens, le chef-d'œuvre peut-

être des cathédrales gothiques, est déjà un laïque. Guillaume de Sens, Villard de Honnecourt, Libergier, Jean de Chelles, Robert de Coucy ne sortent non plus d'un couvent. A cette époque les communes s'émancipent, la vie municipale se crée, les corporations rivalisent entre elles ; on institue des concours artistiques, l'émulation stimule les villes; c'est un moment de pleine et universelle activité.

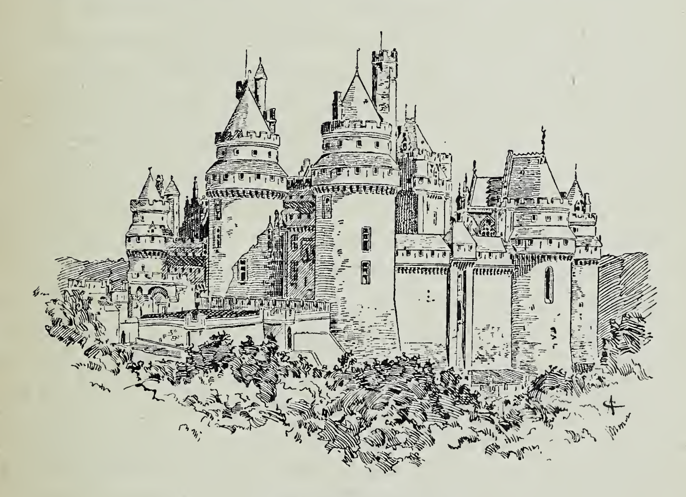
Sorti directement du roman, malgré de profondes différences, le gothique devait, à ses commencements, garder très nette la marque de son origine. De fait, les premiers monuments de cet art nouveau ne se dégagent qu'imparfaitement du roman. Ils en ont l'aspect lourd et trapu, ils en conservent parfois même la forme ronde dans leurs arcs, comme à Saint-Germain des Prés, à Paris. L'arc brisé et la croisée d'ogive ne sont employés que lorsque besoin en est. Ce n'est donc pas un caprice du goût, mais une nécessité de l'art qui pousse l'architecture dans la voie nouvelle. L'église de village et la cathédrale de ville s'y soumettent; à Morienval et à Beauvais on en a la preuve; Saint-Pierre de Montmartre, à Paris, confirme ce fait.

Plus fidèle encore au passé, le château reste pour longtemps celui qu'on avait élevé déjà dans les siècles précédents. Définitivement constituée à la fin du XIIe siècle, la forteresse féodale, énorme souvent, est essentiellement un épais donjon, enserré dans une ou plusieurs murailles d'enceinte, hérissées de tours solides et massives ; elle est percée de jours rares et étroits, desservie par des galeries, des chemins de ronde et des esca-

liers irréguliers et trompeurs. De ces châteaux, il ne reste plus que des ruines comme celles de Loches, de Beaugency, de Nogent-le-Rotrou. Mais ces ruines sont imposantes et justifient bien ce que Lamennais disait du manoir seigneurial de cette époque aussi bien que de ceux des années qui ont suivi : « Le château féodal, situé d'ordinaire sur le sommet de roches presque inaccessibles, ressemble à l'aire de l'aigle. Son aspect sombre, ses tours massives, percées d'ouvertures étroites, ses créneaux pareils à d'énormes dents, éveillent le sentiment d'un pouvoir redoutable, d'une domination farouche, mêlée de je ne sais quelle fierté rude et noble... symbole de la puissance indépendante et solitaire, de la force et de la grandeur personnelles, il représente merveilleusement ces temps d'anarchie où, les liens n'existant plus dans l'ordre politique, l'homme individuel, sans souci d'autrui, se faisait lui-même toute sa destinée. » Mais progressivement le rayon de lumière, qui se glissait dans les cœurs et dans les esprits, les illuminait d'une clarté bienfaisante. L'apogée s'approchait.

C'est le XIII[e] siècle qui l'apporte. Comme le dit justement J.-J. Ampère : « A cette époque tout resplendit à la fois : chevalerie, croisades, architecture, langue, littérature ; tout jaillit dans une même explosion. » Néanmoins quelque chose domine et caractérise plus particulièrement ce moment d'activité générale, c'est l'architecture religieuse. Nous sommes vraiment au temps des grandes cathédrales. Celles-ci continuent dans la voie que leurs aînées leur ont tracée, mais elles

les dépassent. Plus hardies, elles deviennent plus belles. Les architectes, plus maîtres de leurs procédés techniques et plus habiles dans leur art, tirent des principes d'esthétique dont ils s'inspirent et des sentiments de foi qui les animent le plus bel et le plus complet effet. Que ce soit Notre-Dame de Paris ou la cathédrale de



Château de Pierrefonds.

Chartres, celle de Reims ou celle de Bourges, voici ce que désormais l'église est devenue : « Les supports s'amincissent, les courbes s'allègent, les profils s'affinent, et les organes nouveaux, nécessités par une statique nouvelle, se transforment eux-mêmes en de curieux ornements. Les contreforts s'arrondissent en arcs sveltes et légers, qui donnent aux absides un aspect imprévu d'inoubliable élégance.

« Ces étais de pierre ne se contentent pas de paraître gracieux, ils se font riches. Ils se couvrent de dais, de niches, de statues portées sur des consoles; leurs contreforts s'amortissent en pinacles fleuronnés, hérissés de végétations luxuriantes. Les flèches, les clochers qui dominent orgueilleusement les campagnes d'alentour, animant, suivant la juste expression de Chateaubriand, le paysage, fût-il nu, triste et désert, découpent sur le ciel leurs masses ajourées, dentelées, et poussent leurs aiguilles hardies jusque dans les nuages. Les fenêtres, occupant désormais toute l'étendue des travées, garnissent leurs claires-voies de formettes aux meneaux moulurés et tressés en dessins de guipure. Au-dessus des portails, les roses épanouissent leurs éblouissantes floraisons, tandis qu'à l'intérieur, la nef, le transept et le chœur, débarrassés de points d'appui encombrants, clairs et dégagés, permettent à l'œil de fouiller les plans les plus lointains et de s'égarer en des profondeurs mystérieuses. A moins qu'il ne préfère s'élancer en une envolée radieuse, jusqu'aux voûtes suspendues en une vertigineuse hauteur, et dont l'impressionnante élévation est rendue plus sensible encore par l'amincissement voulu, prémédité, d'une futaie de colonnes qui, jaillissant directement du sol, se précipitent vers l'infini, sans que rien les arrête. » (H. Havard.)

Les grands architectes, modestement appelés alors *maîtres de l'œuvre*, qui réalisent ces chefs-d'œuvre, sont nombreux : Pierre de Montreuil construit, à Paris, la Sainte-Chapelle, si frêle et si robuste, si élégante et si forte qu'elle semble

une heureuse gageure de son constructeur; H. Libergier élève Saint-Nicaise, à Reims, qui devient un modèle qu'on allait étudier; Robert de Coucy et Jean d'Orbais, Jean Deschamps et Étienne de Mortagne, Jean de Chelles et Robert de Luzarches travaillent à nos plus belles cathédrales, avec l'aide de la confrérie naissante des maçons. Et ces chefs-d'œuvre sont les cathédrales de Reims, dont l'honneur revient à Robert de Coucy et Jean d'Orbais, qui y font jaillir leurs splendides colonnes jusqu'à 36 mètres du sol; d'Amiens, où Robert de Luzarches porte ses clefs de voûte à 42 mètres de hauteur; de Saint-Denis, où Eudes de Montreuil et Jean de Chelles travaillent sous saint Louis; de Beauvais, dont la voûte a 47 mètres de haut; de Chartres, où l'on trouve une vraie forêt de statues; de Rouen, de Clermont, du Mans, de Soissons, de bien d'autres villes encore, en mettant au premier rang Notre-Dame de Paris, fondée par l'évêque Maurice de Sully, construite par des architectes restés inconnus et qui est celle qui répond peut-être le mieux à la description que nous avons empruntée plus haut à M. H. Havard. On comprend cette merveilleuse efflorescence de cathédrales sur notre sol, si l'on réfléchit à leur importance dans la vie de la nation. Michelet, ce merveilleux ressusciteur du passé, nous a fait sentir la vie véritable qui circulait dans ces immenses nefs sculptées, fouillées, percées à jours, où tout se réfugiait : « L'homme y priait, la commune y délibérait, la cloche était la voix de la cité. »

L'on est étonné lorsqu'on se demande quels

efforts, quelle activité, quelles ressources suppose et exige un pareil luxe de construction. Et cependant l'architecture religieuse n'absorbait pas toute la force vitale et artistique du pays ; l'architecture militaire et civile continuait à hérisser le sol de châteaux et de fortifications, à peupler les communes d'Hôtels de Ville et d'habitations particulières. Les grands seigneurs se faisaient architectes ; Richard Cœur de Lion présidait à la construction de Château-Gaillard, Philippe-Auguste faisait agrandir Gisors, Enguerrant III de Coucy enfin bâtissait le fameux château de ce nom dont le donjon, aux murs épais de 7 mètres, n'avait pas moins de 64 mètres de haut et de 30 mètres de diamètre. C'était le moment où s'élevaient Vincennes, le vieux Louvre, enfin Pierrefonds, dont la reconstitution dans ce siècle nous permet de nous rendre un compte assez exact de ce qu'étaient ces forteresses d'où les vassaux pouvaient si longtemps narguer les armées du roi.

Les villes, naissant à leur indépendance, imitaient ces exemples. Aussi les bastides se multipliaient, les murailles montaient, comme à Aigues-Mortes et à Carcassonne, les rues prenaient l'aspect de passages fortifiés, les ponts se munissaient de défenses, comme à Avignon et à Cahors, où le pont Valentré offre aujourd'hui le plus beau modèle de ce genre de construction. Mais non contentes de préserver leurs cités, les municipalités voulaient les parer. Les Hôtels de Ville comme celui d'Ypres pour le Nord, de Saint-Antonin dans le Tarn-et-Garonne, pour le Midi, déployaient

un luxe jusqu'alors inaccoutumé. Certaines maisons particulières, comme le palais épiscopal de Laon, l'hôpital d'Angers, la maison des Tem-



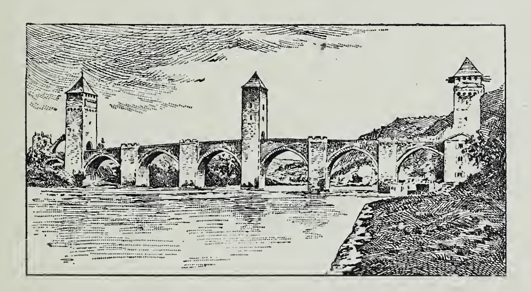
Notre - Dame de Paris. (Cliché Neurdein frères.)

pliers à Louviers, plusieurs maisons à Cordes, à Figeac, à Fleurance, méritaient d'être remarquées par leur aspect artistique, par l'application, sur des objets différents et dans un champ

restreint, des principes et des habitudes de la grande architecture. Mais c'est le Midi qui offre, à ce dernier point de vue, le plus de monuments intéressants, bien que ce soit lui qui ait le plus lentement adopté l'art nouveau.

Il est vrai qu'à ce moment le gothique a envahi l'Europe. La France occupe un rang prépondérant ; son prestige est universel, ses victoires assurent son éclat. Louis IX ajoute son auréole de saint à sa couronne de roi. Dès lors, l'art français devait franchir les frontières de France. Les pays étrangers d'ailleurs sont, à des degrés différents, mûrs pour cette invasion pacifique ; ils se trouvent dans un état de civilisation propre à cet art. Aussi le gothique transplanté prenait, avec un fond toujours identique, des aspects différents dans les pays divers. L'Angleterre lui fit un accueil d'autant plus empressé que ce pays avait été naguère conquis et habité par les ducs normands. Mais son architecture est plus régulière que celle de notre pays, les façades affectent souvent une forme rectangulaire, les lignes droites et perpendiculaires sont plus fréquentes que chez nous. C'est dans ce style français, légèrement modifié, que la cathédrale de Lincoln, avec ses 170 mètres de longueur, que celle de Salisbury et de Cantorbéry, que l'abbaye de Westminster furent élevées. — La Belgique, plus française, possédait déjà la cathédrale d'Ypres et Sainte-Gudule de Bruxelles. — L'Espagne reçoit directement de nous son art; elle appelle même nos constructeurs, et à Burgos, à Tolède, à Barcelone, fait bâtir ses cathédrales par d'anciens

étudiants de l'Université de Paris. — L'Italie prit son art tout formé aux architectes français et allemands et éleva deux chefs-d'œuvre : les cathédrales d'Orvieto et de Sienne. — Enfin, la Hongrie appelait nos constructeurs, la Scandinavie avait également recours à eux et confiait la cathédrale d'Upsal à Pierre de Bonneuil. La partie même de l'Orient qui, à la suite des Croisades, était devenue terre francisée, élevait des églises



Pont Valentré, à Cahors.

en style gothique. Mais le pays où cet art fleurit le plus brillamment, après la France, fut l'Allemagne où la cathédrale de Cologne, commencée par un Français et qui couvre plus de 6.000 mètres carrés, la cathédrale de Strasbourg, celles de Fribourg, de Bamberg et de Nuremberg, et, dans un style plus simple et plus austère, celles de Meissen et de Magdebourg, rivalisent avec les plus belles œuvres que notre art national éleva sur le sol de la France.

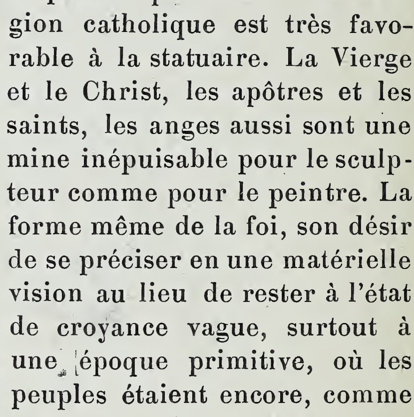
Cependant rien de ce qui vit ne reste immobile. Du style de transition, le gothique est passé, à la belle époque, au lancéolé ; il va continuer sa

marche pour devenir rayonnant au XIVe siècle et flamboyant au XVe. Mais cette dernière période de deux siècles n'ajoute que peu d'éclat à l'art gothique, bien qu'elle apporte des modifications intéressantes. C'en est le développement logique et extrême, et là presque toujours est l'écueil. De plus en plus habiles, les constructeurs en arriveront à faire des sortes de prodiges où la virtuosité, l'adresse et la science remplaceront l'inspiration, la spontanéité et l'harmonieuse raison. Souvent ils surchargeront, exagéreront, multiplieront, parfois même on les verra accomplir de véritables tours de force d'habileté ou d'équilibre. Néanmoins il ne faut point seulement considérer ces excès; l'art gothique nous offre encore de belles œuvres. Le XIVe siècle est l'époque du clocher de Saint-Pierre à Caen, des cathédrales de Bordeaux et de Metz, des églises de Moissac et de Comminges, de la Dalbade à Toulouse; c'est aussi le moment où Albi voit s'élever son originale cathédrale de briques, à entrées latérales et double chœur, qui ne fut pas sans exercer une certaine influence. La France marche rapidement vers son unité; s'il y a encore de fréquentes révoltes, de sourdes dissensions, l'unification pourtant s'affirme. Dans l'art, pareil mouvement se fait sentir. Au Nord comme au Midi, le style rayonnant affine ses piliers, émousse ses ogives, agrandit ses ouvertures, multiplie ses dentelles et ses ornements, épanouit ses rosaces, demande plus de richesse et d'ornementation, offre plus de légèreté sous cette surcharge décorative. La ligne verticale triomphe toujours avec les clochers

et les flèches des églises, avec le donjon et les tours des châteaux, avec le beffroi des Hôtels de Ville. Mais les temps deviennent hostiles. Les démêlés de Philippe le Bel avec le Pape, ensuite les premiers désastres de la Guerre de Cent Ans portent un coup douloureux à l'art du pays; il ne meurt pas, mais sommeille et paraît attendre des jours plus cléments pour fleurir à nouveau.

En dépit d'une courte éclaircie sous le règne de Charles V, le gothique ne retrouve de brillantes années que sous Louis XI. Ce que nous indiquons plus haut se réalise pleinement sous ce règne. L'ogive s'abaisse de plus en plus, la décoration jette à profusion ses bouquets, ses découpages, ses flammes qui donneront son nom au gothique flamboyant. C'est très savant et très curieux, mais cherché et excessif. Cependant le style flamboyant a laissé les plus belles flèches de nos vieilles cathédrales. C'est lui aussi qui a construit Saint-Germain l'Auxerrois à Paris, Saint-Maclou à Rouen, la cathédrale de Rodez, la Tour Pey-Berland à Bordeaux, la Tour Saint-Jacques à Paris, enfin le Palais de Justice à Rouen et le Musée de Cluny à Paris. Par ces derniers monuments, par l'église de Brou surtout, on sent qu'un art nouveau est sur le point de naître, on voit par où il se greffera sur celui qui le précède. On se rend compte une fois de plus que toujours une préparation est nécessaire à un grand changement. L'activité artistique se restreint, se limite. Elle semble se concentrer vers la Bourgogne, autour de Dijon et vers les Flandres, autour de Bruges. Nous l'y retrouverons.

Autres arts. — L'architecture, qui au moyen âge est le grand art, celui dont tous les autres procèdent et en qui même ils s'absorbent, n'offre pas seule de l'intérêt, quoique l'on soit très porté à ne guère parler que d'elle. La religion catholique est très favorable à la statuaire. La Vierge et le Christ, les apôtres et les saints, les anges aussi sont une mine inépuisable pour le sculpteur comme pour le peintre. La forme même de la foi, son désir de se préciser en une matérielle vision au lieu de rester à l'état de croyance vague, surtout à une époque primitive, où les peuples étaient encore, comme les enfants, plus capables de connaître et de se souvenir en voyant et touchant qu'en apprenant par le seul esprit, portaient l'art du moyen âge à peupler ses églises de statues. La sculpture devait donc briller.



Bruges. — Le beffroi.

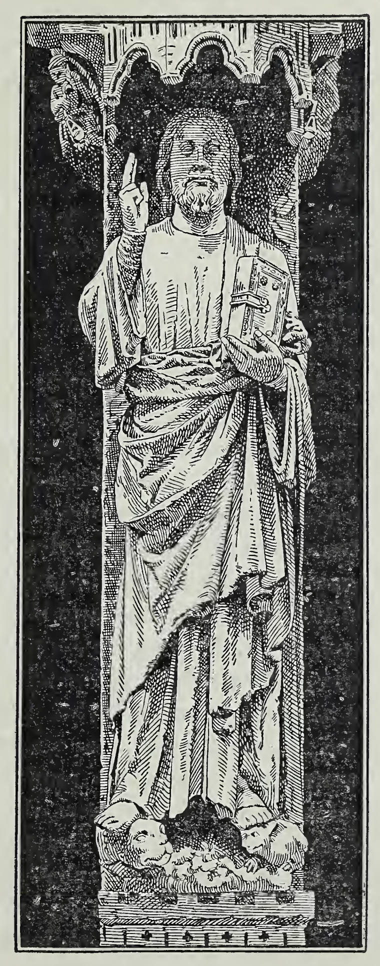
C'est au XIIe siècle qu'elle s'émancipe. La sculpture ornementale prend les devants. Elle naît dans l'Ile-de-France au moment où, sur ce coin de terre, l'art gothique construit ses premières croisées d'ogives. A une ornementation savante et conventionnelle se substitua une décoration

d'après nature. Les campagnes avoisinantes fournirent les modèles; les plantes aquatiques, comme les iris et les nénuphars, eurent une grande vogue. Au XIIIe siècle, à l'acanthe et à la fougère nouvellement employées se viennent ajouter les feuillages légers et tourmentés, le lierre, le houx, la vigne, même le chardon et le persil. Notre-Dame de Paris, les cathédrales de Chartres, d'Amiens, de Bourges offrent de charmants et très artistiques motifs de ce genre de décoration. La statuaire s'est moins vite dégagée, comme il est facile de s'en rendre compte par les moulages qui sont au Musée du Trocadéro, et pendant longtemps n'a guère donné, suivant l'expression de M. Langlois, que des « corps allongés, grêles, sortes de gaines drapées en tuyaux d'orgue, terminées par des têtes à l'expression ascétique et maladive ». Mais les progrès enfin deviennent sensibles, et l'on peut dire que la sculpture moderne commence avec les statues du portail principal de la cathédrale de Chartres. Dès ce moment l'essor est donné. Les églises se peuplent; la preuve en est partout, notamment à Reims et à Saint-Denis, à la Sainte-Chapelle et à Bourges, à Chartres surtout où l'on n'a pas compté moins de 4.500 statues. De ces statues beaucoup sont très belles; quelques-unes, comme le Christ d'Amiens, les Apôtres de la Sainte-Chapelle, la Vierge du portail de Notre-Dame, sont admirables. Mais elles sont avant tout symboliques; une religion ascétique et ennemie de la chair ne se devait pas préoccuper du point de vue plastique. Quel que soit le pays où l'on étudie cet art, qu'on regarde les bas-

reliefs de la chaire de Nicolas de Pise, à Pise, de Sabine de Steinbach, à Strasbourg, ou de Jean de Bonneuil, à Notre-Dame, c'est toujours le caractère mystique, énigmatique et merveilleux qui se retrouve.

La peinture obéit au même sentiment et procède des mêmes principes. Le dessin ne pouvait être en honneur au moyen âge, à une époque qui professait le mépris de la matière. Pour s'en convaincre il suffit de regarder les sujets traités par les peintres. Cet art cependant fut en grand honneur au XIIe et XIIIe siècle, au moment où Guido, à Pise, et Cimabue, le premier grand peintre de l'Italie, à Florence, peignaient leurs premiers tableaux. Tous les édifices étaient ornés de peintures murales. Celles-ci présentaient une grande analogie, comme tonalité, avec les peintures byzantines, ainsi qu'on le voit à l'église Saint-Savin et au Temple Saint-Jean. Les statues aussi étaient peintes, les portails peints et dorés, avec les fonds recouverts de couleurs sombres et les ornements plus clairs. La cathédrale de Reims possède encore une porte en bon état où se laisse saisir ce procédé; on découvre des traces de pareil travail à Saint-Germain l'Auxerrois. Mais, dès le XIIIe siècle, la peinture perd de son importance, car l'espace lui est mesuré; les églises se percent de jours de plus en plus nombreux. Les vitraux alors la remplacent sans toutefois la chasser. Souvent, en effet, ils s'en servent comme de cadre. Les couleurs sont franches; le rouge et le bleu triomphent, étalés sur des fonds sombres. La restauration entreprise par Viollet-Le-Duc à la Sainte-

Chapelle offre un instructif exemple de l'usage qu'on faisait alors de la peinture. « Des murs construits avec de la lumière », comme on l'a si joliment dit, voilà ce qu'on doit aux vitraux. Les premiers apparurent au XIIe siècle, mais les plus beaux sont du XIIIe. On dirait de véritables mosaïques de verres peints, soudés avec du plomb. Jamais on n'employait de demi-teintes et le modelé s'obtenait par des hachures. Ce procédé, étrange d'abord, était approprié à leur usage et bien fait pour être vu de loin. Toutes les églises possédaient des vitraux et beaucoup en avaient de très beaux; Chartres, Tours, Bourges, Paris montrent les plus



Le Christ de la cathédrale d'Amiens.

remarquables, comme Soissons, Rouen, Angers possèdent les plus belles grisailles.

L'activité artistique du moyen âge, malgré les temps troublés qu'on traversait, les guerres intestines et l'invasion étrangère, s'étendait à tout, ne dédaignant rien. L'orfèvrerie, toujours fort prisée en France depuis saint Éloi, conservait son éclat passé. Le Trésor de Saint-Denis, dû à l'initiative de Suger, l'indique déjà bien ; de plus, au XIIIe siècle, Bonnard, en ciselant la châsse de sainte Geneviève, assurait sa réputation et donnait un nouvel essor à cette partie de l'art, qui constituait le luxe le plus recherché des rois et des églises. Limoges acquérait un renom européen pour ses beaux émaux dont le souvenir s'est conservé jusqu'à nous et dont la période de pleine production devait encore se perpétuer pendant la Renaissance. Les tapisseries de haute lice faisaient également l'honneur et la fortune de Limoges et de Poitiers. La mosaïque illustrait, à Saint-Jean de Latran, le nom de Jacopo Torriti. Enfin, les arts de l'ameublement méritaient le même succès et avaient le même éclat. L'ébénisterie tenait la tête parmi ceux-ci, par sa perfection unique; la menuiserie plate, les applications de cuirs, les toiles peintes, le fer travaillé donnent de l'intérêt et de la valeur à ces demeures sombres, incommodes et parfois rébarbatives qu'habitaient nos aïeux. Il leur arrivait de contenir des richesses, dont nous pouvons apprécier quelques-unes par les bahuts que possède le Musée Carnavalet, les panneaux à bas-reliefs sculptés du Musée de Cluny et les stalles de chœur de Notre-Dame de la Roche.

Tout, dans l'art gothique, présente cette unité de direction et de principe qui est la marque d'un grand style. Sans doute chaque province, jusqu'aux dernières années de l'art gothique, a mis son empreinte particulière sur ses monuments, mais la pensée vivifiante dont ils sont sortis est la même partout et se laisse voir dans chacun des arts. C'est le mysticisme religieux et l'idéalisme intellectuel, au service d'une exécution réaliste. Le mépris de la plastique et la recherche du symbole, unis à la précision de leur technique et à l'habileté dans leur métier, ont permis aux artistes de ce temps de nous donner ces chefs-d'œuvre si purs souvent, si caractéristiques toujours, que la France ne devait plus retrouver et que, dans certains cas, elle n'a plus su égaler.

LIVRE III

CHAPITRE PREMIER

L'ORIENT.

1) Bassin de la Méditerranée : Art arabe; ce qu'il est. L'art indigène; son expansion. L'art arabe en Espagne. — La Perse. — 2) Extrême Asie : Les régions de l'Inde : l'art hindou; son originalité; son apogée au XVIIe siècle. — Art chinois : L'architecture ; ce qu'elle est. — Les arts industriels. — Le Japon : Joliesse de son art ; la peinture.

Art arabe. — L'art arabe ne prend vraiment conscience de lui-même qu'au moment où le peuple arabe entre activement dans l'histoire. Jusqu'à cette date, il n'a eu que peu d'importance. Cependant les quelques monuments élevés dans la vallée de l'Yémen indiquent l'aptitude de cette race à sentir et à pratiquer l'art. De fait, l'Arabe du moyen âge a l'esprit vif et souple; il est très curieux de savoir et de connaître, et, loin de traiter les civilisations occidentales avec dédain ou simplement indifférence, il cherche à les pénétrer et à en tirer profit. Mais il reste toujours lui-même, conservant son imagination brillante et sa fantaisie capricieuse. Aussi lorsque, guidé par Mahomet, il entre en contact avec les autres peuples et qu'il pénètre les autres races, il est prêt à se perfectionner, et déjà il a construit les monuments de l'Hedjaz, notamment la Kaaba de

la Mecque. Il va se trouver à même de laisser sur son passage les chefs-d'œuvre dont l'Espagne est si riche et dont Constantinople et la Sicile conservent encore d'intéressants témoignages.

Modèle et sanctuaire, la Kaaba de la Mecque est le prototype de toutes les mosquées arabes, et celles-ci sont les monuments caractéristiques, presque les seuls importants, de ce peuple, en Afrique. La mosquée est essentiellement une cour en général plantée d'arbres et entourée de portiques; elle est ornée, au centre, de la fontaine aux ablutions, et flanquée sur ses côtés des hauts et grêles minarets d'où les muezzins appellent à la prière. Les dimensions souvent en sont médiocres, comme le prouve la mosquée d'Amrou, au Caire. L'aspect extérieur est sans beauté, car les ouvertures ne sont pratiquées qu'à l'intérieur et les matériaux consistent principalement en cailloux agglomérés avec du mortier. Édifices religieux et monuments civils procèdent de ce même mode de construction et accusent extérieurement la même médiocrité esthétique. L'intérieur, par contre, est riche d'ornementation, varié et fantaisiste dans sa décoration; il présente à l'œil autant de capricieuses distractions que le dehors a dégagé d'ennui.

Aussitôt sortis de leur pays, les Arabes se sont trouvés en présence des Persans et des Byzantins. L'influence de ces deux peuples fut prompte à se faire sentir et d'autant plus effective que le contact fut plus immédiat et plus durable. C'est dire que la part la plus considérable revient au byzantinisme. Ce que l'influence étrangère a donné à

l'art arabe concerne surtout l'extérieur des édifices. La coupole sur plan carré, la colonne avec chapiteau cubique, l'arcade, telles sont les acquisitions, mais l'Arabe conserve ses motifs décoratifs et son style d'ornementation, et même, par la juxtaposition de ces derniers éléments à ceux qu'il emprunte à l'étranger, il modifie à un tel point ceux-ci qu'il en dégage un style nouveau et original.

C'est cet art qu'ils transportent en Égypte et en Syrie, à Constantinople aussi; c'est surtout cet art, encore perfectionné, affiné et dégagé, qu'ils traînent à leur suite dans cette Espagne, où ils le laissent comme un splendide et brillant souvenir de leur long séjour. Le monument le plus curieux et le plus beau de ce style est la mosquée de Cordoue, qui date du XIIe siècle. Elle n'est malheureusement plus ce que ses constructeurs la firent. Mais il est très aisé, par ce qui reste, de rétablir en imagination l'impression que devait produire cet immense rectangle de 118 mètres de large sur 112 de profondeur, hérissé de 1.400 colonnes reliées les unes aux autres par des arcs, semblables à des guirlandes, et éclairé par près de cinq mille lampes qui versaient leur lumière sur une profusion de riches décorations et d'ornements variés.

Mais l'art musulman va se transformer, tout au moins évoluer, avec le XIIIe siècle qui arrive. Les Arabes sont remplacés par les Maures; l'art nouveau gagne en variété et en élégance aimable. Il a laissé un pur chef-d'œuvre, l'Alhambra. La première impression, à la vue de ce monument, est

défavorable. C'est un vaste ensemble de constructions lourdes, à l'aspect massif de forteresse rébarbative. Mais dès que l'on a franchi le seuil, l'œil est ébloui par la richesse et la variété des ornements, par la profusion des sculptures et des dessins, par la fantaisie des motifs. Ce sont des portiques, des arcades, des cours, des galeries, des colonnes, des ouvertures, des jardins, des fontaines, des bosquets, un délicieux et féerique mélange de tout ce que l'imagination débordante, voluptueuse et sensuelle de cette race du soleil a pu réunir en un harmonieux et somptueux ensemble. L'Alhambra est le chef-d'œuvre de l'art musulman en Espagne, mais il n'en est pas l'unique fleuron. A Séville, l'Alcazar et la Tour de la Giralda; à Tolède, toujours gothique et toujours arabe, les nombreux monuments du XIIe et du XIIIe siècle, surtout l'Alcazar; enfin, à Grenade, les jardins du Généralife sont autant de joyaux, laissés par les envahisseurs chassés, et dont l'intérêt et la beauté ont résisté à la chute de la civilisation qu'ils représentent si exactement. Les Arabes sont alors de grands conquérants; ils poussent leurs incursions jusqu'au cœur même de la chrétienté et, avec eux, un peu de leur art s'infiltre chez les peuples chrétiens. Cependant ils ne font que passer et leurs traces restent assez rares en Europe, sauf en Sicile, où ils fondent une école et élèvent la cathédrale de Monreale.

Art persan. — Leur influence, en retour, s'exerce plus fortement en pays de religion musulmane. L'art persan offre un intérêt par la situation même

du pays où il vivait. Placé entre l'Orient et l'Occident, il subit des influences diverses, venues des différents côtés, mais à son tour il étendit son action au loin et particulièrement fournit son art à toute l'Asie centrale. Néanmoins cet art diffère en bien des points des autres arts des pays d'islamisme. Contrairement à la loi du Coran, il admet et représente la figure humaine; il connaît et pratique dès lors la peinture, et excelle dans les miniatures. Enfin il s'ouvre à l'influence italiano-antique et plus tard se laisse même un peu entamer par le style Pompadour. De façon générale, d'ailleurs, le Persan aime les grandes lignes, la logique et les beaux profils. Il tient des races aryennes et en est fier; mais il est bien oriental et sa décoration le manifeste. Les belles œuvres de l'art sassanide ne sont pas rares, et Ispahan ou Samarcande en offrent encore aux yeux du voyageur qui va les visiter.

L'extrême Asie. L'art hindou. — Les arts indigènes existent déjà dans l'Inde lorsque, à la suite du char de triomphe de Gengis-Khan, y pénètre l'art arabo-persan. Mais les plus anciens monuments de ces pays sont relativement récents. On sait que l'architecture en pierre y date d'environ trois siècles avant notre ère, alors que le bouddhisme, fondé par Cakia Mouni, a supplanté le brahmanisme. Tout d'abord les édifices furent creusés dans le roc, comme à Élephanta; plus tard on les tailla dans la pierre ainsi qu'à Ellora, où les galeries n'ont pas moins de 8 kilomètres, avec des monuments distincts, des colonnes, des

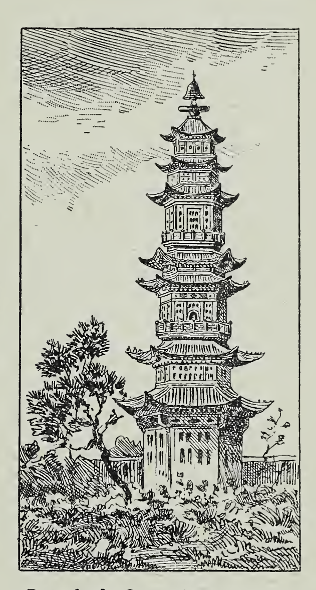
salles, des temples. Enfin les édifices se construisirent avec des matériaux rapportés, mais conservèrent le même caractère. Parmi ceux-ci, les plus curieux sont les stoupas, sortes de pyramides à étages où sont renfermées des reliques, les veharas qui sont des espèces de couvents, et surtout les pagodes. Ces dernières représentent le style essentiel de l'architecture hindoue. Elles sont un ensemble de constructions, à plusieurs sanctuaires, affectant une forme pyramidale, à étages. Très nombreuses dans toute cette partie de l'Asie, quelques-unes sont très belles, notamment celles de Jaggernaut, d'Angkor, de Tirouvalour. L'absence de simplicité et de logique dépare cet art où une riche décoration envahit les lignes essentielles des monuments et obscurcit le plan. Ces palais, ces pagodes sont ornés de statues, car la sculpture était en honneur. Les deux tendances religieuses se font sentir : tantôt ce sont des bas-reliefs et des statues de Bouddhas calmes, sereins et majestueux, tantôt c'est la mythologie touffue du brahmanisme avec ses dieux aux formes étranges et aux attitudes tourmentées. Mais le sens de la composition fait défaut et la vigueur manque; l'imagination déréglée règne sans conteste. Quant à la peinture, seule la miniature, d'après le mode persan, semble connue. Il est un moment cependant où cet art arrive à un apogée brillant. C'est au XVIe et au XVIIe siècle, sous la dynastie des Grands Mogols. La fusion de l'art arabe et de l'art hindou est réalisée, la puissance d'Aureng-Zeyb est reconnue, c'est l'âge glorieux. On élève des temples,

des pagodes, des écoles, des forteresses, des palais; c'est le moment de la construction du palais de Lahore, du mausolée du Tadj, des jardins de Kachmir, des nombreux édifices d'Agrah. Mais la décadence suit de près et désormais l'art se traînera, en s'affaiblissant, dans la voie déjà tracée.

Art chinois. — Pays de vieille civilisation et d'instinct conservateur, la Chine possède un art tout original et très curieux. Malheureusement les monuments font souvent défaut et, seuls, des textes de livres ou des dessins de bibliothèque suppléent à cette lacune. Les dynasties nouvellement arrivées au pouvoir s'empressaient à l'ordinaire de faire disparaître tout vestige de la gloire ou de la puissance de celle qu'elles venaient de renverser.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons nous faire une idée assez précise de ce qu'est l'art chinois, dont les éléments sont toujours restés très simples. En architecture, un seul type est reconnu et s'applique aussi bien à la demeure particulière qu'au palais et au temple. Un édifice chinois est essentiellement « un toit recourbé et surplombant, reposant sur des colonnes courtes ». L'origine en est manifestement la tente. Ni plafond, ni fenêtres latérales, ni étage supérieur la plupart du temps, dans ces constructions, symétriquement établies, dont le toit est l'élément essentiel, en même temps qu'il est le plus varié et le plus richement décoré. Le Palais d'Été, à Pékin, ou le temple de Confucius, ou la maison d'un simple

fonctionnaire, différents de dimensions, sont identiques de principe. Seuls, les temples bouddhiques font exception par la richesse intérieure de leur décoration, opposée à l'absence d'ornements, de statues et de peintures des temples chinois et des pagodes.



Pagode de Ouan-Cheou-Chan, près de Pékin.

D'ailleurs la sculpture, dans ce pays, resta toujours inférieure, malgré l'élan momentané que lui donna l'introduction du bouddhisme. Les Chinois manquent de sens plastique, et portent ce défaut dans tous leurs arts. La peinture, en effet, affecte un caractère graphique persistant. Dessinateurs et calligraphes, ils n'ont ni le sentiment du modelé, ni celui du relief, de plus ils ignorent l'anatomie; mais ils connaissent à fond la perspective linéaire et surtout possèdent le sens très vif et très délicat de la couleur. C'est là leur grand mérite et c'est par là que leur peinture du xe au xiiie siècle, leur peinture de paysage surtout, dont le plus illustre représentant est Li-yeng-Kieou, mérite de n'être pas oubliée et même d'être étudiée.

Mais la gloire particulière des Chinois repose

surtout sur ce que nous appelons les arts industriels. Dès la plus haute antiquité les bronzes étaient connus et travaillés, en Chine. La céramique date, dit-on, du XVIIe siècle avant notre ère, et au IXe siècle après J.-C. ils inventaient, par hasard, cette porcelaine dont la destinée a été si brillante et qui, chez eux, a atteint son plus vif éclat, au XVIIe siècle, par une pureté de formes, un éclat et une variété de coloration, une entente de la composition qui depuis, du reste, n'ont plus été retrouvés. Enfin le verre de couleur, les émaux champlevés et cloisonnés, les laques peints et sculptés leur faisaient réaliser de petits chefs-d'œuvre d'aspect élégant, capricieux, gracieux, avec cette sorte d'air chimérique que paraît si souvent revêtir tout ce qui nous vient de ces pays longtemps peu connus, par conséquent si propres à laisser rêver notre imagination.

Art japonais. — Une japonaiserie! Prononcer ce mot c'est éveiller l'idée de quelque chose de frêle et de fantasque, d'élégant et de mièvre, d'amusant, d'étrange. Cette idée est un peu étroite, mais assez juste dans son peu de précision. Les petites cervelles nippones habitent des corps graciles et fins qu'abritent des demeures de poupées. L'architecture japonaise, qui repose sur trois principes essentiels : l'emploi presque exclusif du bois, la prédominance des vides sur les pleins, l'importance du toit, est bien en harmonie avec la vie de cette race. Un toit hissé sur des piquets, des murs mobiles, des cloisons en gros papier formant coulisse, pas de meubles, mais des nattes

répandues à terre, parfois sur les murs quelques kakemonos de la main d'un grand peintre, tel est l'aspect des constructions nationales au Japon. Les dimensions varient, la somptuosité diffère, mais le type reste sensiblement identique à lui-même. Toutefois le bouddhisme, ici comme en Chine, apporte sa note particulière dans cet ensemble. Le chef-d'œuvre architectural du Japon, le temple de Yegas, à Nikko, affecte une forme qui lui vient de l'Inde. Si les matériaux se réduisent aux différentes espèces de bois, l'aspect du monument est nettement anti-japonais.

L'influence bouddhique ne se fit d'ailleurs pas uniquement sentir sur l'architecture, elle s'exerça aussi sur la sculpture. Si Zingoro, l'architecte du temple de Nikko, qui mérite, du reste, d'être considéré comme le plus grand sculpteur japonais, couvre les murs de ce temple de fleurs, d'oiseaux, de personnages, de motifs décoratifs différents, tous sculptés dans le bois, et s'il représente ainsi la tradition nationale dans sa pureté et sa plénitude; d'autre part le colossal Bouddha assis que l'empereur Shioumoun fit élever à Nara, en un énorme bloc de bronze de 26 mètres de haut et d'environ 150.000 kilos de poids, marque bien la part étrangère dans cet art que nous nous sommes habitués à considérer comme consacré aux seules petites choses. Mais le Japonais ne sait apprécier ni les belles ordonnances, ni les belles lignes; ses grandes villes sont d'énormes villages, sans harmonie d'ensemble ni logique de plan. De même, la sculpture n'est pas pour lui assez « amusante » comme disent les artistes; il

la cultive sans beaucoup d'attention et sans grand succès.

Il n'en est pas ainsi de la peinture. Tout le long de son histoire, il l'a aimée et pratiquée. Depuis Meitshion qui, au xve siècle, crée la peinture japonaise et laisse une *Mort de Sakia* aussitôt célèbre, jusqu'à Kiosaï et Zeishin qui nous sont contemporains, les peintres font courir de nombreux pinceaux frais, capricieux, colorés sur les longues bandes de soie des kakemonos, ou sur les papiers des paravents et des éventails. Cependant le véritable essor de la peinture japonaise date du ixe siècle et c'est Kanaoka qui le lui a donné. Désormais elle ira toujours progressant jusqu'au xviie siècle qui est l'époque glorieuse du Japon. Mais, dès 1500, un double courant se dessine, qui dure encore de nos jours. L'École de Tosa, traditionnelle et aristocratique, celle de Kano, libérale et moins étroite, sont les deux centres de l'art. Toutes les deux brillent simultanément, mais vers le xviiie siècle, au moment où l'art du décor atteint son plein épanouissement, l'école vulgaire produit le plus grand peintre japonais, surtout le plus connu de nous, Ho-Kou-Saï (1760-1849). Naturaliste avant tout, « le vieillard fou de dessin », ainsi qu'il s'appelle lui-même, conseille de copier la nature, et il donne l'exemple comme il dicte le précepte. Très fécond, plein de verve, d'une fantaisie charmante et d'une observation très précise, il a laissé une collection remarquable de dessins, d'esquisses, d'aquarelles, de peintures de tous genres, qu'on est en droit de considérer comme

une encyclopédie pittoresque de la vie au Japon. Mais n'est-il pas à craindre que l'art de ce pays n'ait jeté son plus beau cri? Sans doute, comme par le passé, les émaux, les armes, les tissus si beaux au XVIIe siècle, les porcelaines, les estampes, surtout les laques si remarquables et si florissantes au XVe siècle alors que Koetsou fabrique ses



Hokousai. — Promenade sur l'eau.

petits chefs-d'œuvre, sont toujours en vogue et en honneur. Mais les pures traditions nationales se corrompent. Le Japon ouvre son âme au souffle d'Occident; l'art jusqu'à ce moment y a perdu. Sera-ce une perte passagère?

Du reste la même incertitude, grosse de crainte, plane sur tout l'Orient. Les races orientales ont un long passé et portent les stigmates de la vieillesse. Ces stigmates-là, s'en débarrasse-t-on?

LIVRE IV

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE.

Le moment de la Renaissance. — 1re période : surtout italienne et flamande 1) Italie : les trois arts. 2) La Flandre : surtout la peinture. — Les autres centres. — 2e période : c'est l'apogée en Italie. — Les différentes écoles : caractères ; œuvres et noms. — L. de Vinci, Michel-Ange, Raphaël. — Venise et Florence. La peinture est le grand art. — L'art en Allemagne, dans les Flandres ; dans le reste de l'Europe. — 3e période. La France occupe le premier rang. — Style de transition. — L'architecture prend les devants. Caractères de l'art nouveau ; le moment : François Ier. Les différents arts : œuvres et noms. La fin.

La Renaissance est un des grands moments de l'histoire. Ce n'est point une école qui, morte, est remplacée par une rivale ; c'est un monde qui disparaît et à qui succède une humanité nouvelle. Mœurs, politique, religion, lettres, art, industrie, tout se transforme, ou reçoit le contre-coup de ce mouvement. Une vie nouvelle est créée. Pour les âmes, c'est le cri d'indépendance du protestantisme ; pour les esprits, c'est la révélation de l'antiquité ; pour les mœurs, ce sont les grandes découvertes qui se préparent, la politesse qui naît, la vie civile qui se constitue. L'Europe, à des degrés différents, était mûre pour la transformation qui se préparait. Le hasard, la fatalité historique, le

vouloir des princes, les besoins des nations concouraient vers le même but. Dans chaque pays, des circonstances particulières mêlaient leur influence à celles que nous venons d'énumérer.

L'on a divisé cette époque de bien des manières. Nous croyons plus propre à la clarté et à la simplicité de la répartir en trois périodes. La première comprend les origines, en Italie d'abord, dans les pays rhénans ensuite, et sert d'acheminement vers la grande époque. Celle-ci constitue la deuxième période où l'Italie rayonne, en attendant d'arriver à la période particulièrement française, qui est la troisième.

1re Période. — Cette période remplit le XIVe siècle et le déborde. Elle est éminemment italienne. Les causes dont nous venons de parler sont plus fécondes en Italie que partout ailleurs. Mais ce pays bénéficie en outre de sa situation géographique. Héritier du sol, il est imprégné de ce passé gréco-latin qui l'environne de ses traces et de ses souvenirs. De plus, les grandes familles : Visconti, Sforza, Bentivoglio, Gonzague, Malatesta, les Médicis surtout, à Florence, protègent l'art et aident à ses progrès. Les villes mettent leur patriotisme au service des artistes et sont aussi fières de l'emporter sur leurs voisines par leur art que par leur puissance militaire et leur grandeur commerciale. Les arts entrent dans la vie privée ; la religion même leur est favorable. Enfin toutes ces villes sont riches et peuvent se donner le luxe d'une pareille protection.

L'initiateur de ce mouvement est Giotto (1266-

1334). Type caractéristique des artistes qui le suivirent, il possédait l'universalité de connaissances que nous retrouverons maintes fois. Élève de Cimabue, il est le créateur de la peinture moderne par la composition, le rendu, le sentiment de la vie. Aussi des fresques de Santa-Maria dell' Arena, à Padoue, qui paraissent bien être son chef-d'œuvre, M. Lafenestre a-t-il pu dire que « toute la peinture de l'avenir y est pressentie et préparée ». Le premier, du reste, il s'était affranchi des fonds d'or et avait fait des portraits. L'empreinte qu'il laissa fut si forte que, pendant un siècle, il eut des imitateurs, mais l'art demeura stationnaire. Taddeo Gaddi, les Orcagna, les Lorenzetti nous ont transmis sur les murs du Campo Santo à Pise des témoignages sûr leur temps et sur leur art; ils s'y sont révélés bons disciples plutôt qu'inventeurs.

Alors le commencement du xve siècle arrive; une nouvelle école surgit et prend pour chef Masaccio (1401-1478). Réagissant contre la complication croissante de l'art, celui-ci réalise « l'accord de l'idéal et du réel », introduit le nu dans la peinture, se livre à l'étude anatomique du corps humain, aborde le problème du clair-obscur et étudie la perspective. C'était le perfectionnement de la réforme de Giotto, la voie ouverte à tous les essais, et la possibilité de réaliser la beauté dans sa plénitude et sa diversité. Semblable à Giotto, il exerça une grande influence et compta de nombreux disciples ; mais que ceux-ci s'appellent Filippo Lippi, Pietro della Francesca, Gozzoli ou Antonello de Messine, ils cèdent le premier rang

à leur maître qu'ils rappellent pourtant, chacun avec son tempérament particulier.

En même temps la sculpture se constitue. Un siècle après André de Pise, Ghiberti (1381-1455) donne à la sculpture moderne son point de départ dans les fameuses portes du Baptistère de Florence, que Michel-Ange déclarait dignes d'être celles du paradis. Mais Donatello (1383-1466) est le premier véritable sculpteur et lance son art dans ce qui semble bien être sa voie propre, dans le réalisme, par deux chefs-d'œuvre, son *saint Jean-Baptiste* et son *Zuccone*, qui attirent autour de lui de nombreux disciples dont Luca della Robbia et Verrocchio sont les plus glorieux.

Enfin, l'architecture marche de pair avec ses sœurs. Mais l'antiquité agit sur elle avec plus de netteté et le premier chef-d'œuvre qu'elle offre, son œuvre initiatrice, en relève directement. C'est la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence, qu'éleva Brunellesco pendant qu'il couvrait la ville de palais d'un goût sévère et simple, plein de force et visiblement inspiré de l'antique. En revanche, l'Italie du Nord restait encore rebelle et, dans la Chartreuse de Pavie, Borgognone demeurait fidèle au gothique finissant.

Nous venons de voir poser les jalons de la route que va suivre l'art. Les principes sont trouvés et les éléments constitués. Les premières œuvres sont réalisées. Le dernier tiers du XVe siècle arrive et termine la première période. Tout est prêt pour la grande époque.

Mais l'activité artistique de ce temps possède un second foyer. La Flandre est prospère; par ses

œuvres d'orfèvrerie et surtout ses tapisseries, très riches mais peut-être trop surchargées, elle prend le premier rang et son influence s'étend. Les ducs de Bourgogne, ses souverains, aiment le luxe, l'éclat et les fêtes; ils ont le goût de l'art et le protègent, sans toujours l'apprécier justement. Cet art diffère de l'art italien, dont il est indépendant. Il est moins pur et plus naturaliste. Il respire la vie large et heureuse, se souvient du moyen âge et ignore l'antiquité, parle aux sens et ne s'adresse point à l'âme; il prépare déjà la magnificence de Rubens. C'est le moment de la construction de cet Hôtel de Ville de Louvain qui ressemble à une gigantesque châsse orfévrée, et de la cathédrale d'Anvers dont la tour de 140 mètres et les sept nefs font le plus bel édifice religieux de la Belgique.

La sculpture, très vivante et très habile, rappelle plus le passé qu'elle n'annonce un art nouveau, et si Claux Sluter et les artistes qui ont laissé leurs œuvres à la Chartreuse de Dijon sont supérieurs aux sculpteurs italiens de leur époque, entre eux nulle assimilation n'est possible. Ils relèvent de deux esthétiques différentes. Leur action resta limitée d'ailleurs : ils servirent la Renaissance sans la préparer.

Les peintres furent plus précieux. Non seulement Jean Van Eyck (1370-1440) eut du génie, mais il perfectionna la pratique de son art. Inventeur de la peinture à l'huile, il servit puissamment la cause de la peinture. Son exemple aussi fut fécond. La vie de ses figures, la richesse du coloris, le souci des accessoires, le soin de rendre la physio-

nomie morale des personnages et la précision du dessin justifient sa renommée, et se vérifient, du reste, dans son triptyque de Gand, l'*Adoration de l'Agneau*, qui ne contient pas moins de 300 figures. Après lui, aussi grand et différent, Memling (1435-1495) apportait dans cet art flamand une note tout exceptionnelle, et déjà intéressante à cet égard, par la grâce, la douceur et même la mélancolie de ses figures dont la *Vierge Duchatel*, au Louvre, et surtout les peintures de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, sont de délicieux exemples.



Memling. — Portrait de jeune homme.

L'Italie n'était donc pas seule à posséder une vie artistique. L'Europe centrale ne restait pas étrangère aux choses de l'art. Car l'Allemagne mérite mieux qu'une mention avec l'École de Cologne qui s'illustra de Stéphan Lochner, l'auteur du fameux triptyque représentant, fermé, l'*Annonciation*, et, ouvert, l'*Adoration des Mages*;

avec l'École du Haut-Rhin, qui produisit Martin Schongauer, le premier des grands graveurs; avec les diverses écoles, partout répandues en Souabe, en Franconie, en Bohême. En même temps l'Angleterre achevait, de façon originale, la cathédrale d'York; l'Espagne construisait sa fameuse cathédrale de Séville, aux belles arcades de 50 mètres de jet; le Portugal élevait son Westminster, à Batalha. Le mouvement était général.

L'art de ces différents pays ne donnera que peu de choses à la Renaissance. Il méritait cependant d'être rappelé parce qu'il montre le goût général dont l'art était l'objet et parce qu'il nous permet de suivre, le long de son histoire, l'évolution artistique de chaque pays, non seulement à ses moments d'éclat, mais même dans les longs assoupissements qui, pour certains, se sont si fréquemment présentés.

2e *Période*. — De fait, la Renaissance n'a produit que deux fleurs pleinement épanouies; mais l'une, en l'Italie, fut splendide; l'autre, chez nous, délicieuse.

Nous venons de voir ce que promettait l'art italien; il tint ses promesses. La fin du xve siècle est le plus brillant moment de l'art de l'Italie. Les villes sont riches et florissantes, les mœurs fastueuses; le goût de l'art s'est généralisé, la culture intellectuelle s'est étendue; les souvenirs anciens surgissent au fond des mémoires; les Grecs, chassés de Constantinople, ont naguère préparé ce mouvement et le soutiennent; la vie déborde, à la fois farouche et cruelle, élégante et

raffinée, pervertie souvent, éclatante et curieuse toujours, jamais plate ou grossière. De tous côtés naissent des artistes, dans chaque cité se fonde une école; l'art est partout et la peinture désormais est le plus important, le plus cultivé, le plus caractéristique des arts.

L'École toscane, où triomphent la ligne et la précision, se crée à Florence et aussitôt s'illustre de Botticelli, dont le Vinci ne fera guère que perfectionner les types, et qui se fit rapidement remarquer par ses deux tableaux du *Printemps* et de la *Calomnie* ainsi que par ses Vierges fines, tendres et troublantes. En même temps Ghirlandajo s'affirme comme le maître de cette école par sa sûreté, sa clarté, la correction de son dessin, qualités qu'on peut constater encore sur les murs de Sainte-Marie-Nouvelle. Enfin L. Signorelli marque à la Sixtine, à côté des grands peintres de son pays, la puissance de son esprit et l'originalité de sa manière.

L'École ombrienne, plus archaïque, eut moins d'éclat, mais conserva plus de douceur et se résume dans le Pérugin dont le succès fut général. Peintre de chevalet, il est surtout supérieur dans ses fresques qui se voient encore, à la Sixtine, et où l'on remarque, à côté du souci matériel des procédés techniques, le charme et la grâce, cependant sans grande élévation, de son style.

Plus près de l'antiquité, quoique très soucieux de vérité contemporaine, Mantegna, le plus illustre représentant de l'école de Padoue, reste toujours passionné et violent. Il se mettait tout entier dans ses œuvres où l'on découvre les traces d'une émo-

tion intense et d'une âpre curiosité. Il aborda tous les sujets, peignit avec tous les procédés et laissa de nombreuses œuvres dont la plus connue est le *Triomphe de César*, qui eut une influence considérable.

Enfin, Venise fondait la plus belle école italienne avec celle de Florence, l'école de la couleur. La vie fastueuse que l'on menait dans les palais encore gothiques qui s'élevaient sur le Grand Canal, l'habitude des cortèges de fête, des décorations éclatantes, des miroitements de la mer, des reflets que les brumes légères mettaient sur les collines estompées, les rapports commerciaux avec l'Orient et les Flandres, tout prédisposait les artistes vénitiens à ce culte de la couleur qui devait faire leur principale gloire. Dès la fin du xve siècle, les peintres naissaient nombreux, et, parmi eux, une famille entière, comme il n'est pas rare d'en rencontrer dans l'histoire de l'art, se tirait du commun et fondait l'École vénitienne. C'étaient les Bellini. En 1473 déjà, ils ont appris le procédé de la peinture à l'huile et c'est lui qu'ils appliquent, et que, du reste, ils enseignent à leurs confrères. Ils ont touché à tout, se sont essayés dans toutes les gammes. Ils préparaient ainsi le beau monument de la peinture vénitienne qui, au début du xvie siècle, devait atteindre à son apogée.

A cette époque se place la naissance d'un homme dont on a pu dire qu'il était l'expression la plus complète de la Renaissance. A ce titre, il mérite d'être spécialement étudié, car il jette une vive umière sur la connaissance de ce temps, de ce



Botticelli. — La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean (Musée du Louvre).
(Cliché Braun, Clément et Cie.)

pays et de cet art. Cet homme est Léonard de Vinci (1452-1519). Son génie semble bien avoir été universel ; il est à la fois peintre, sculpteur, musicien, poète, architecte, ingénieur, savant. Il étudie la mécanique, l'hydraulique, la géologie. De plus, il est habile à tous les exercices du corps ; c'est un homme de cour ; il mène une vie de plaisirs et de travail ; il se dépense et s'use. Souplesse et activité sont la marque de son esprit. Et les belles œuvres se succèdent : la statue équestre de François Sforza, la fameuse *Cène*, de Sainte-Marie-des-Grâces, qui se détériore de plus en plus et qui, du reste, a déjà été restaurée, le portrait de *Lucrezia Crovelli*, enfin *la Joconde,* génialement et amoureusement peinte. Et que d'autres chefs-d'œuvre il faut passer sous silence, où se retrouvent son dessin précis et serré, son relief vigoureux et la largeur, la souplesse, l'élégance de son style. Il fut le plus bel ornement des cours de Florence, de Milan et de France. Surtout il fut le premier peintre qui ait su traduire les passions humaines et leur empreinte sur les visages et les corps. Comme dit Taine, « il a découvert la psychologie des têtes ».

Très féconde en artistes, l'Italie de cette époque ne s'épuise pas. Le nombre des peintres ne décroît pas ; même après un Léonard de Vinci, elle peut produire un Michel-Ange et un Raphaël ; possédant déjà la *Cène* et *la Joconde*, elle réalise d'autres chefs-d'œuvre aussi beaux, mais différents, avec les fresques de la Sixtine et l'*École d'Athènes*. Ne pouvant mieux faire, on fait autre chose aussi bien. C'est là la marque des grandes époques de l'art.



L. de Vinci. — La Joconde (Musée du Louvre).
(Cliché Braun, Clément et C[ie].)

Encore païenne, la peinture du temps de Léonard de Vinci voyait l'homme par le dehors, le laissait à son propre niveau. C'était insuffisant; depuis le christianisme nous avons une vie intérieure, née du sentiment de l'au-delà et qui se peint sur les visages. Au bel éphèbe grec, parfait de lignes et radieux de corps, il manque une âme. Les artistes, séduits par l'attrait de la beauté, l'ont retrouvée; quelques-uns même connaissent l'âme nouvelle, mais nul encore ne l'a complètement découverte et scrutée. Cet honneur revient à Michel-Ange : le premier il a mis en lumière la vie morale dans sa grandeur et son élévation. Génie universel, gentilhomme de race et travailleur acharné, Michel-Ange (1475-1564) offre le type complet de l'artiste de la Renaissance au même titre que Léonard de Vinci, avec plus d'éclat même dans les différents arts qu'il pratiqua. Car, grand peintre, il est aussi l'auteur des Tombeaux des Médicis et du Dôme de Saint-Pierre. On a dit qu'à nul mieux qu'à lui ne convenait le mot de sublime. C'est qu'il voit grand et que son exécution est toujours puissante. Tour à tour et simultanément peintre, sculpteur et architecte, on peut l'étudier à ce triple point de vue. Les mêmes qualités se manifestent, la même manière se révèle. Les fresques de la Sixtine, comme les *Captifs*, comme ses travaux de Saint-Pierre donnent une impression de profondeur, de vigueur, de sublimité, qui semble faite pour élever les âmes. *Le Jugement dernier*, le *David*, les palais du Capitole sont de la même main s'ils n'atteignent pas à la même hauteur. Il était de

ces hommes qui mettent comme leur griffe sur tout ce à quoi ils touchent. Il fit vraiment trembler le marbre et palpiter la couleur, tant une force intérieure semblait animer ses personnages. Il réalisa au plus haut degré la vie de l'être et la vie de l'homme. Aussi, considérables furent son renom et son influence. Celle-ci, il est vrai, ne resta pas toujours heureuse. De ses qualités, on imita souvent l'apparence superficielle, et l'on en tira l'exagération et la déclamation. Des maîtres de valeur entourent cependant Michel-Ange, Sébastien del Piombo, Fra Bartolomeo, A. Vannuchi surtout. Mais Michel-Ange devait survivre à tous, même à son grand rival, si différent de lui, à Raphaël.



Michel-Ange. — Moïse.

Raphaël (1483-1520) est le nom lumineux de l'École romaine, quoique Ombrien de naissance et Florentin d'éducation artistique. Mais plusieurs papes alors sont des Médicis. Dignes de ce nom, ils attirent les artistes, les protègent et savent, comme Léon X, se marquer une place d'honneur dans l'histoire des arts et des lettres en Italie. Aussi Raphaël ne reste pas longtemps à Florence, où l'étude des maîtres lui a déjà appris ce qu'est le grand art. Il possède alors une partie de

ses qualités, mais, encore un peu raide, il évolue vers la grâce, la liberté, la variété, et peint *la Vierge au Chardonneret*, de Florence, *la Belle Jardinière*, du Louvre. Jules II lui ouvre les portes du Vatican et la série des immortels chefs-d'œuvre commence : *la Dispute du Saint-Sacrement*, l'*École d'Athènes*, *le Parnasse*, *Saint Léon arrêtant Attila*, les célèbres peintures des Loges et celles de la Farnésine, enfin les nombreuses Vierges dont le type est resté populaire. Et dans tous, la grâce et l'harmonie, la délicatesse de touche, l'élégance de l'exécution se trouvent réunies. Il sait mettre la vie et traduire les grands sentiments et les belles idées, mais il y arrive par un faire doux et aimable, tout en restant ferme et fort. Comme sa personne, son art était attirant; il eut de nombreux disciples et à lui seul inspira toute l'École romaine, qui compte d'excellents artistes, surtout Jules Romain. Mais cette splendeur fut de courte durée; quelques jours suffirent à tout éteindre, ce furent ces journées de 1527 où le connétable de Bourbon ordonna et dirigea le sac de Rome.

Pendant ce temps, Venise, toujours florissante et nouvellement victorieuse, arrivait à son apogée. Giorgione avait la gloire de se voir imiter par le Titien. Palma le Vieux créait le magnifique type de Vénitiennes qui, depuis, a fait fortune; Sébastien del Piombo se maintenait excellent coloriste, enfin le Titien (1477-1576) dépassait tous ces maîtres. Peu à peu, sous l'influence de Michel-Ange, ce dernier élargit sa manière. Il conserve son éclat et sa fraîcheur de coloris, mais

prend de la tenue et de la pureté. Ses nombreuses œuvres le montrent également à son aise dans le portrait, l'allégorie, les sujets religieux et le paysage. C'est l'amant de la couleur, des formes larges et pleines. Qu'on regarde le portrait fort



Raphaël. — Madone de Saint-Sixte.

profane de *Laura de Dianti* ou celui, qui devrait être religieux, de *la Madeleine*, c'est toujours le culte des beaux corps, de la vie et des jolies lignes. Souvent religieux, les artistes d'alors demeuraient presque toujours païens de tempérament et d'imagination. Après lui, l'École de Venise reste encore glorieuse. Paul Véronèse, Tintoret, Bordone

en assurent la splendeur. Nul n'a plus d'éclat que Véronèse, comme le montrent *la Gloire de Venise*, au Palais Ducal, *la Chute des Titans*, au Louvre, et *les Noces de Cana*. S'il a surtout le sens décoratif, l'amour des beaux costumes et le goût de la luxueuse richesse, il n'ignore pas le pathétique des sentiments et sait être noble, ainsi qu'on s'en peut convaincre, au Louvre, par *les Pèlerins d'Emmaüs*.

Mais Venise n'a point le monopole de la couleur. A Parme, le Corrège y passe maître. C'est un merveilleux peintre de clair-obscur qui se joue avec la lumière et l'ombre. Là est sa gloire. *Le Mariage mystique de sainte Catherine*, et *le Sommeil d'Antiope*, au Louvre, surtout son chef-d'œuvre, les fresques de l'Assomption, à Parme, sont d'illustres exemples de ses qualités si personnelles et si fécondes.

Tout finit, et le XVIe siècle ne devait pas rester tout entier le beau temps de l'Italie. Celle-ci s'épuisait. Il y aura un renouveau au commencement du XVIIe siècle, mais la Renaissance est terminée. Si l'on demande d'où vient ce magnifique essor de la peinture italienne, il semble que désormais on peut répondre. Les raisons indirectes, nous les connaissons déjà; quant à la cause immédiate, elle découle des précédentes. Ayant repris le chemin de l'art ancien, elle a retrouvé la forme païenne, le corps nu. C'est ce que Taine a fort bien mis en lumière : « Toute la peinture italienne, dit-il dans son *Voyage en Italie*, roule sur cette idée : elle a retrouvé le corps nu ; le reste n'est que prépara-

tion, développement, variété, altération ou décadence. Les uns, comme les Vénitiens, y mettent le grand mouvement libre, la magnificence et la volupté; d'autres, comme le Corrège, y sentent la



Le Titien. — La Madeleine.

grâce délicieuse et riante; d'autres, comme les Bolonais, l'intérêt dramatique; d'autres encore, comme le Caravage, la vérité crue et saisissante; en somme il ne s'agit jamais pour eux que de la vérité, de la grâce, du mouvement, de

la volupté, de la magnificence du beau corps, nu ou drapé... »

Mais si, incontestablement, la peinture est le grand art de la Renaissance italienne, elle n'est pas unique. La sculpture a eu son mérite; l'architecture, inférieure en général à celle de l'époque précédente, n'est pas indigne de ces beaux jours. Le nom de Michel-Ange domine la sculpture italienne et Florence est sa patrie par excellence. Nous avons déjà étudié Michel-Ange et savons quelle est son œuvre. Celle de ses disciples l'imite, maladroitement parfois, quoiqu'il ne faille pas omettre le nom de Jean de Bologne et son *Mercure volant*, quoique surtout on ne puisse oublier le Sansovino, dont le *Baptême du Christ* et ses statues de la Santa Casa de Lorette feraient le plus grand honneur au meilleur artiste. Enfin Benvenuto Cellini, si connu pour d'autres raisons, mérite sa place à côté de ceux que nous venons de nommer.

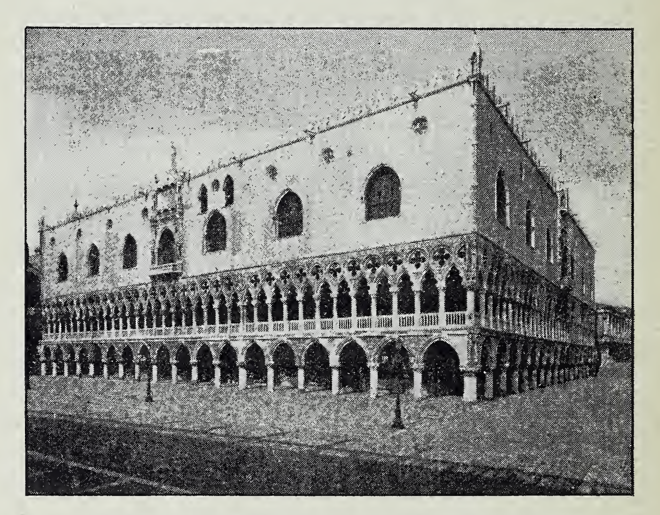
En lisant ce dernier nom, on pense immédiatement à l'orfèvrerie. Il en est le véritable inventeur, de plus il est excellent médailleur. Tous les arts mineurs étaient pratiqués dans cette vivante Italie; les armes, les bijoux, les médailles, la verrerie, la mosaïque, les meubles, tout ce qui sert à parer le corps ou la demeure, tout ce qui contribue à l'agrément des yeux, était en faveur chez ces hommes si intéressants de la Renaissance. Ils ne dédaignaient rien de ce en quoi un peu d'art et de beauté se peut réaliser.

La peinture avait pris son esprit à l'antiquité et l'avait appliqué aux goûts et aux besoins con-

temporains; elle rayonne d'un splendide éclat. L'architecture imita ses modèles par le dehors, ce fut son erreur. Vitruve, mort depuis 1500 ans, fut, en réalité, le grand architecte italien de ce temps, mais Vitruve ne connaissait, décrivait et enseignait qu'un art de seconde main. Ses disciples italiens lui durent surtout de la froideur et de la monotonie; dans un art de pastiche, jailli non plus d'un esprit créateur, mais d'une mémoire surchargée, ils ne purent mettre leur âme et firent trop souvent œuvre d'ouvriers habiles plutôt que d'artistes originaux. Cependant les exigences de la vie contemporaine les obligeaient à des modifications et quelques architectes subirent moins tyranniquement le joug romain. Le palais de la Chancellerie, de Bramante, le palais Farnèse, de J. Romain, la Bibliothèque Saint-Marc à Venise, de Sansovino, le palais Sauli, à Gênes, de Galéas Alessi, se dégagent suffisamment de l'antique et sont dignes de cette belle époque. Enfin Saint-Pierre de Rome marque, à juste titre, le centre de l'architecture italienne de la Renaissance. Depuis le xve siècle, plusieurs papes y ont fait travailler. Bramante fournit les premiers plans, successivement modifiés par San Gallo, Fra Giacondo, Perruzi, Raphaël, Michel-Ange. Finalement Saint-Pierre est resté une croix latine, précédée d'une façade à portique, en style corinthien, qui fait suite à la colonnade élevée par Bernin autour de la place. L'intérieur, immense, contient des tombeaux de papes, des statues, des peintures, et offre un aspect des plus riches et des plus harmonieux.

C'était donc bien la peinture qui était l'art italien par excellence. On n'en est point surpris chez ce peuple séduit par le côté brillant, coloré, pittoresque de la vie; elle réalisait pleinement l'idée qu'il se faisait de l'art et remplissait le mieux le rôle qu'il lui assignait.

La Renaissance était décidément un mouve-



Venise. — Le Palais Ducal. (Cliché Alinari frères.)

ment des races latines. L'art allemand et l'art des Flandres, brillants à cette époque, ne purent l'égaler, ni bien la comprendre. L'Allemagne demeurait fidèle au passé dans ses goûts et dans ses connaissances, mais de ce passé elle commençait à perdre ce qui lui avait donné la plus belle partie de son art : le catholicisme. Ce pays était en situation fausse; il eut de grands artistes, il n'eut pas de grande école. Cependant les différentes



Saint-Pierre de Rome. (Cliché Alinari frères.)

provinces conservent leurs traditions artistiques. L'École de Saxe, l'École de Souabe, celles de Franconie, d'Augsbourg subsistent. Deux noms se détachent et s'imposent, Albert Dürer et Hans Holbein. Peintre de grand talent, A. Dürer (1471-1528) s'attacha surtout à la gravure à qui il fit faire d'importants progrès dans sa technique et dans ses procédés. Qu'il grave ou peigne, il reste le même artiste, d'imagination naïve et profonde, de pensées vagues et fines, de probité et d'énergie. Livré d'abord aux traditions nationales, il prend ensuite contact avec Florence, et modifie sa manière. Dans *l'Adoration des Mages*, dans le portrait de Marie de Bourgogne, dans *la Trinité*, *Adam*, *Ève, les Apôtres* de Munich, l'évolution est caractérisée. De la complication surchargée, il s'oriente vers la simplicité harmonieuse; néanmoins il reste toujours vigoureux et heurté, réaliste puissant. Holbein (1498-1554) se distinguait par d'autres qualités. Il est avant tout un portraitiste, au coloris chaud, aux formes pleines, à la facture riche. Il peignit des sujets différents et composa de délicieuses enluminures, sans cesser d'être un merveilleux portraitiste comme le prouve sa *Christine de Pisan*, comme le montre aussi l'*Anne de Clèves*, du Louvre.

Mais l'art se compliquait de plus en plus. La sculpture devait en souffrir. Si l'on rencontre quelques belles œuvres, elles sont rares. Cependant Peter Visher mérite une mention, car c'est à lui que la sculpture allemande doit son chef-d'œuvre, la *Chasse de saint Sébald* à Nuremberg. Quoique l'influence italienne s'y fasse sentir, la

forte personnalité, naïve et fruste, de l'auteur s'y étale, et le réalisme allemand y coudoie le classicisme florentin.

L'architecture n'offre aucun signe particulier. Les églises restent fidèles au gothique. Les monuments civils s'entr'ouvrent aux théories nouvelles mais ne montrent point d'œuvres significatives.

La situation est la même dans les Flandres. Le passé, décidément bien condamné, ne laisse pas encore place libre à l'art nouveau. Le pays n'est pas prêt pour la culture de la plante gréco-latine. L'art ne sait plus rester lui-même et ne peut guère devenir différent. Cependant la vie flamande est active; les artistes au milieu du XVIe siècle sont nombreux, et parmi eux comptent Quentin Matzis. Mais l'influence italienne vient contredire l'art national; les artistes hésitent. Si de beaux peintres, comme Van Orley et P. Breughel, maintiennent la renommée de l'art flamand, celui-ci arrive à un moment de décadence. Pour la même raison, la Hollande, où cependant vit, à ce moment, Lucas de Leyde, tombe dans un profond sommeil.



Holbein. — Erasme.

Tous les arts marchent de pair. L'architecture hésite entre le gothique et l'antique. La sculpture,

à la vérité, revendique le tombeau riche et curieux de Marie de Bourgogne; mais si l'on a quelques œuvres, d'elles on ne tire d'autre enseignement que celui que nous avons déjà indiqué. L'art de ces pays périclite, puis sommeille. Il n'a pas de position franche et stable; la gestation sourde d'un art nouveau commence à s'accomplir. Nous le verrons éclore.

Cet état de l'art est du reste général en dehors de l'Italie et de la France. L'Angleterre vit de son passé. Elle en est restée au style gothique, mais produit peu d'œuvres et demeurera stationnaire jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.

L'Espagne et le Portugal sont, à leur tour, pris entre les souvenirs anciens et les conceptions nouvelles. Cependant un style particulier s'élève chez eux, le style plateresque qui tire son nom de la surcharge d'ornements, de dessins, de dentelles, de fioritures qui le caractérise. Les monuments, désormais, tiennent des pièces d'orfèvrerie; le cloître de Belem, la cathédrale de Burgos, l'Hôtel de Ville de Séville offrent de curieux types de ce style. Toutefois l'art néo-classique se fait jour, et dans un style à part, sévère, froid et lourd, l'Escurial étend les barres de son gril. Si l'Espagne annonce ce que va devenir son art, c'est grâce à ses peintres. Le nom d'un assez grand nombre a mérité de survivre, et celui de Navarette le Muet doit être mis en évidence. L'Espagne vient de conquérir l'Amérique, le Portugal prend pied dans les Indes. Ces deux pays font connaître leur art aux indigènes qui ne savent guère ce qu'est un monument artistique e

du reste n'empruntent pas grand'chose à leurs maîtres.

3e Période. France. — Parler de la Renaissance française, c'est parler du XVIe siècle. Pourtant elle vient de plus loin; ses origines sont plus anciennes. C'est le XVe siècle qui a préparé la Renaissance. La poudre à canon change l'art des batailles, l'ébauche des armées permanentes modifie le fonctionnement militaire du pays, l'arrivée au pouvoir des hommes de loi donne une orientation nouvelle à la marche des affaires, la découverte de l'Amérique apporte un nouvel appoint à la vie générale de l'Europe, l'invention de l'imprimerie, de la gravure, de la typographie achève de marquer que des temps nouveaux vont se lever. Tout était prêt; les guerres d'Italie, que Charles VIII entreprit à ce moment, furent la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Désormais l'art italien nous est connu; il a séduit, on veut l'imiter et l'on fait appel aux artistes d'au delà des Alpes. Mais son influence ne se fait que lentement sentir. Aussi, longtemps encore, on ne verra qu'un mélange de styles, où le gothique persistant se pare et s'habille des motifs ornementaux et de la décoration de l'art italien. Ce style de transition donne des œuvres très remarquables comme l'Hôtel d'Alluye, l'aile de Louis XII du château de Blois, le Palais de Justice de Rouen, que nous avons déjà signalé comme monument du gothique finissant et où Rouland le Roux, donnant une main à chaque art, élève, en un délicieux compromis,

un des plus beaux monuments de l'ancienne France. On construit beaucoup; en totalité ou en partie, c'est le moment où l'on bâtit à Blois, à Chaumont, à Azay-le-Rideau, à Chenonceaux, ces élégants et gracieux châteaux où, de plus en plus, s'affirme la conciliation entre les deux tendances opposées; mélange et compromis à qui nous devons de vrais joyaux d'art français. Mais un nom domine cette époque, c'est celui du cardinal d'Amboise, dont la vie se passa à aimer et protéger les lettres et les arts. L'on restaura pour lui le château d'Amboise, et pour lui encore l'on éleva, dans le style nouveau, le château de Gaillon, qui pouvait être considéré comme l'œuvre capitale de cette période. Le caractère français domine dans sa conception architecturale et l'italien dans l'ornementation. Ici encore l'Italie fournit le décor et la France la forme.

La sculpture suit les mêmes voies et obéit aux mêmes principes. Comme l'architecture, elle fleurit dans la région de la Loire. Les sculpteurs sont nombreux, mais l'un d'eux, qui les résume tous, se tire hors de pair, c'est Michel Colombe. Il représente précisément cette école de la Loire où se fondent les qualités de l'art du Nord et celles de l'art du Midi. Ses trois œuvres principales et authentiques : la fontaine de Bonne à Tours, le bas-relief de Saint Georges luttant contre le dragon, au Louvre, surtout le tombeau de François II de Bretagne, mettent en valeur l'heureux effet d'une ornementation mi-traditionnelle, mi-classique, et d'un réalisme des plus précis, dans des œuvres où l'antiquité se fait une

place légitime parmi ce qui revient à la vie contemporaine.

Et cependant, il se pourrait que l'artiste le plus éminent de ce temps fût Jean Perreal; mais il ne reste de lui aucun tableau, sûrement attribué. Aussi, pour la peinture, est-ce J. Bourdichon qui est aujourd'hui le plus connu. Après Foucquet, qui l'a précédé de quelques années, c'est le plus grand décorateur de manuscrits. La Bibliothèque Nationale possède de lui le Livre d'Heures d'Anne de Bretagne, où les deux tendances de l'art se manifestent également.

La complexité est vraiment le caractère de cet art de transition, cependant il va de plus en plus s'acheminer vers l'unité.

François Ier, en 1515, monte sur le trône. Véritable roi de la Renaissance, il s'occupe d'elle; il la domine. En art comme en littérature, il n'appartient à aucune école, admet tout, n'exclut rien. Intelligence vive, ouverte, peut-être superficielle, il est séduit surtout par la grâce et le prestige de l'art qui vient de se révéler. Il apporte une indécision constante dans son goût artistique, comme dans tout ce qu'il fait. Il est aussi bien pour les idées nouvelles et pour les Anciens; il favorise tout le monde. Mais cette indécision est ici une qualité, parce qu'elle permet à tous de se développer librement. Pourtant, roi de cour, désireux de plaisirs et d'embellissements, tout naturellement ses goûts secrets le portent vers ces brillants, aimables et fastueux artistes qui donnent un air de fête à l'art qu'ils apportent. Le seigneur féodal a fait place au courtisan; les

belles manières, la galanterie, les goûts mondains, se développent dans la vie de cour, parmi les réunions de fêtes, au milieu de ce riant pays de la Loire où, à chaque horizon, se dessinent les faîtes d'une princière résidence. Les lettrés aident d'ailleurs à ce mouvement; érudits et humanistes, se tournant vers la Grèce et Rome, oublient le passé national. En somme, tout concourt à hâter l'avènement complet de cette Renaissance qui ne s'est pas encore entièrement dégagée des obstacles que lui opposent les vieilles traditions.

Désormais « l'arc rond a remplacé l'arc aigu dans les monuments civils; les colonnes qui le supportent sont cylindriques et galbées, couvertes de chapiteaux irréguliers, avec ou sans entablement. Quoique le plan et les dispositions des constructions précédentes soient maintenus, ainsi que leurs grands combles à hautes lucarnes, souvent aussi leurs fenêtres rectangulaires divisées par des meneaux, la préoccupation de l'antique est visible en maint endroit. Pilastres, frontons, corniches et moulures s'en sont inspirés ». (Lechevallier-Chevignard). Tel est l'aspect que présentent les châteaux de Blois, de Fère-en-Tardenois, de Chantilly, de Chenonceaux, de Chambord, de Fontainebleau, de Madrid, de Villers-Cotterets, de Saint-Germain. L'architecture est le grand art de la Renaissance française. Les châteaux, comme on le voit, s'élèvent ou du moins se transforment : plus de tours rébarbatives, de créneaux monstrueux, de murs aveugles, de fossés hostiles, mais des cours spacieuses, des

croisées élargies, des ornements prodigués, de l'air, de la lumière, de la gaîté; ils ne sont plus casernes et forteresses, mais résidences somptueuses de grands seigneurs qui viennent de découvrir la joie de vivre. Les architectes français et italiens sont simultanément occupés. Néanmoins si nous faisons appel à l'étranger, si sous l'influence de l'Italie se constitue l'École de Fontainebleau, le sol national est loin d'être stérile; il produit Martin Chambiges, Pierre Trinqueau, Jean Bullant, Philibert Delorme, enfin Pierre Lescot. L'architecte le plus célèbre de ce moment est Philibert Delorme, en qui se retrouve le type le plus caractéristique de l'artiste français pris entre le goût de l'antiquité et le souvenir de l'art national ; mais le monument le plus parfait du style François Ier n'est pas de lui, c'est Chambord qui fut élevé par Pierre Trinqueau, dit Neveu. Les édifices privés suivent l'exemple venu de haut, et partout des hôtels se construisent suivant le style régnant. Ils ont tous la grâce aimable de cet art charmant et riant où l'élégance et l'harmonie sont toujours si pleinement réalisées. On en pourrait citer beaucoup; qu'il suffise de nommer la Maison de François Ier aujourd'hui transportée au Cours-la-Reine, à Paris. S'il fallait d'ailleurs s'arrêter sur une œuvre, nous la prendrions au temps de Henri II, à l'apogée de la Renaissance, alors que le goût est complètement épuré et le style définitivement constitué. C'est le moment où Jean Bullant travaille à Écouen, où Androuet du Cerceau publie ses ouvrages, où Philibert Delorme, théoricien et

praticien, compose ses traités et construit les Tuileries et Anet, le moment enfin où Pierre Lescot (1510-1578) construit l'Hôtel Carnavalet, le jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, surtout le Louvre. Ce dernier château est l'œuvre capitale du siècle. A vrai dire, même, il offre un sujet d'étude pour la suite de l'art français depuis François Ier jusqu'à Napoléon III, depuis Lescot jusqu'à Visconti et Lefuel. Mais c'est, sous Henri II, à Lescot ainsi qu'à Jean Goujon et à Trébatti que revient l'honneur d'avoir donné les plans et exécuté les décorations de la façade orientale. Lescot n'eut pas le temps d'achever son œuvre, ce qu'il avait fini nous le fait regretter.

Dans toute la France on trouve la trace d'un renouvellement de l'architecture au point de vue technique et artistique. Ce renouvellement ne s'étend cependant pas à tous les monuments. L'église est rebelle. Elle s'est attachée très légitimement à l'art gothique et ce n'est que peu à peu que l'art nouveau, d'origine et d'esprit, il faut le noter, païens, entame ses édifices. On construit des églises, mais en se souvenant du style qui disparaît et auquel il est facile de voir qu'on dit un pénible adieu. Le chef-d'œuvre de l'architecture religieuse de la Renaissance, le chevet de Saint-Pierre de Caen par H. Sohier, confirme cette observation. La Renaissance ne pouvait donner chez nous d'art religieux; l'architecture nous le montre, la sculpture le prouvera mieux encore.

Fils indirects des anciens Grecs et disciples des maîtres statuaires du moyen âge, les sculp-

teurs étaient destinés à occuper une place brillante. De fait, la sculpture de la Renaissance est délicieuse. L'essor a été donné par une famille italienne, établie en France et vite francisée, les Juste, suivis, à part Ligier Richier, qui reste purement français et traditionnel, par Pierre Bontemps, F. Marchand, F. Rousset, surtout par Germain Pilon et Jean Goujon. Héritiers du tour de main et de l'habileté technique de leurs prédécesseurs, ils mettent ces moyens au service de l'art nouveau et bornent souvent leur talent à compléter l'œuvre des architectes. Aujourd'hui nous pouvons nous faire une très exacte idée de la sculpture de la Renaissance par les tombeaux, à Saint-Denis, de Louis XII, de François Ier et de Henri II. On suit, progressivement, de l'un à l'autre, la marche de l'art avec ses transformations et l'on y retrouve les noms des principaux sculpteurs de l'époque : les Juste au tombeau de Louis XII, Pierre Bontemps et Jean Goujon à celui de François Ier, Germain Pilon au troisième. Ce dernier artiste, fort complexe et très fécond, imitateur de l'antiquité, mettait parfois trop peu de personnalité dans ses œuvres. Il ne faut cependant pas oublier qu'il est l'auteur des *Trois Grâces*. Mais le grand sculpteur de la Renaissance est Jean Goujon (1520-1572). Les sculptures de Saint-Maclou, à Rouen, les *Cariatides* du Louvre, la *Fontaine des Innocents*, à Paris, la statue de *Diane de Poitiers*, au Louvre, sont de lui. Antique dans le choix de ses sujets, il apporte un grand souci de vérité dans leur exécution. Ses nymphes sont d'un art brillant, délicat, souple. Il possède

à merveille le sens de la perspective et les lois de l'optique particulières au bas-relief; enfin, il a l'instinct de la décoration ornementale. D'ailleurs toutes les grandes villes de la France possèdent des sculpteurs, et les œuvres de ces derniers ne laissent pas d'offrir de l'intérêt. Si l'on pouvait affirmer l'authenticité de la statue du *Maréchal Chabot*, on pourrait revendiquer une des plus



Jean Goujon. — Frise de la Fontaine des Innocents (Fragment).

belles œuvres de ce temps pour un provincial, pour Jean Cousin.

Celui-ci pourtant est avant tout peintre; italianisant et amoureux de l'antique, il a beaucoup travaillé. Bien qu'ayant peint surtout des vitraux, il a laissé aussi des tableaux dont l'un est *le Jugement dernier*, au Louvre. Néanmoins le plus grand peintre du temps est François Clouet (1500-1577). Il suit plutôt l'influence flamande, à qui il doit la précision et l'éclat, qu'il relève par la finesse et l'élégance. Son portrait d'*Élisabeth d'Autriche* est au Louvre. Mais

la peinture reste dans l'ombre, et ne fait nullement prévoir ce qu'elle va devenir.

En revanche, les arts mineurs soutiennent la



Bernard Palissy. — Plat émaillé.

comparaison avec leurs grands aînés. Si les verrières n'ont plus la pure beauté des siècles passés, les vitraux accusent encore une technique habile. La céramique jaillit du cerveau d'un homme de génie, Bernard Palissy, dont l'art brillant, naïf et

ingénieux, est une subite révélation. L'émaillerie prend un nouvel essor. Les émaux peints remplacent les émaux cloisonnés. Léonard Limousin, à la tête de la belle école de Limoges, procure, par la variété, l'aisance et l'habileté de son art, une renommée européenne aux émaux français. L'orfèvrerie continue ses glorieuses traditions de finesse, d'élégance et de richesse ; l'ébénisterie marche dans la même voie. Tout s'harmonise. La mode et les vêtements reflètent l'air de fête de l'art de la Renaissance. Les documents contemporains, en effet, « s'accordent à nous montrer l'habit des deux sexes enrichi à profusion de passements et de taillades, et presque toujours de tons clairs et gais ». Malgré cela l'intérieur des châteaux et des habitations ne correspond pas encore à l'extérieur. C'est que la vie mondaine et la vie intime ne sont pas encore nées.

Mais le XVIe siècle court à son déclin. Les derniers Valois règnent et meurent parmi les guerres civiles et religieuses, au milieu des massacres et des débauches. L'art, d'ailleurs reste immobile, il perd son inspiration, devient savant et érudit ; c'est la marque de sa décadence, c'est celle de sa fin. On n'a plus le temps ni le goût de s'occuper de lui pendant ces trente années néfastes qui nous séparent de Henri IV. Dans cet air vicié, la fleur délicate et un peu frêle de la Renaissance s'étiola, mais elle allait bientôt refleurir.

CHAPITRE II

L'ART MODERNE.

Le XVII[e] siècle. — 1° L'Europe : Italie : renouveau. — Angleterre : Débuts tardifs. — Belgique, son apogée. — Hollande : Art protestant. — Espagne : la grande époque. — 2° La France : ce qu'est le pays. — Caractère décoratif de l'art. — La peinture : Lebrun. — L'architecture : Versailles. — La sculpture. — Les arts industriels.

Le XVIII[e] siècle en France ; ce qu'il est : Réaction générale. L'art galant. — Art nouveau : sensibilité, nature. — Retour à l'antique. — L'art dans la vie privée.

Comme la société moderne, l'art date du XVII[e] siècle. Le magnifique mouvement de la Renaissance continue. Les germes ont été féconds et l'épanouissement complet de l'art embellit alors les grands pays. Une activité fiévreuse, qui rappelle celle de la belle époque italienne, règne chez tous les peuples. C'est que beaucoup d'entre eux sont à l'apogée de leur histoire. Si l'Italie termine, glorieusement d'ailleurs, sa belle période d'art et de vie ; si l'Angleterre, au contraire, après un long sommeil, revient à la vie artistique et historique ; l'Espagne est au plus beau moment de son histoire, la Belgique s'apprête, en une apothéose, à rentrer dans l'oubli, et la Hollande, dans une splendide explosion de grandeur et de beauté, écrit sa page glorieuse au livre d'or de l'humanité ; la France enfin se prépare au règne du Roi-Soleil.

Italie. — Le xviie siècle naissant voit en Italie un art nouveau. Le Concile de Trente vient de tenir ses assises et le Tasse a publié sa *Jérusalem délivrée*, une influence nettement religieuse et littéraire s'élève sur les artistes. De cette double action sort un art savant, par conséquent inférieur, en ce que l'érudition remplace l'inspiration et la mémoire tient lieu de goût. Il va donner le style académique. L'architecture échappe à cette influence mais pour tomber dans de pires défauts. Le style jésuitique l'incline vers la banalité, vers l'enflure, et même vers l'incohérence. Saint-Pierre de Rome est retouché, modifié et malheureusement corrigé par Maderna. Borromini a l'honneur, peu enviable, de créer le style baroque et il se fait gloire de l'église de la Sapience à qui il a donné la forme d'une abeille. Le Bernin, que nous trouverons en France, crée d'illustres modèles de faux goût maniéré, mais est assez heureux pour construire la belle colonnade de la place Saint-Pierre.

C'est cependant celui-ci qui est le plus grand sculpteur italien du xviie siècle. Sa recherche de l'effet et son outrance ne doivent pas faire oublier sa facilité d'imagination et son habileté de tour de main. Sa réputation d'ailleurs est partagée par toute une école de Français, Franqueville, Legros, Puget, Duquesnoy, qui vivent en Italie.

Mais la peinture tient incontestablement le premier rang et reste très vivace. Bologne mérite et occupe la meilleure place avec l'école des Carrache, inventeurs de ce style savant, étudié, froid, qui est l'académisme, mais qui, il faut le

reconnaître, rendit du sérieux et de la probité à l'art et exerça une grande influence. A côté et bien différent, le Caravage, réagissant contre le maniérisme du Joseppin, donne en modèles ses tableaux d'un réalisme violent, grossier même, mais jamais plat ou médiocre, et forme des disciples tels que Ribera, à Naples, qui ne recule plus devant aucune hideur, mettant dans ses œuvres, comme dans sa vie, le sang, la violence, la brutalité, manière qu'il ne fit d'ailleurs point passer complètement à ses disciples Salvator Rosa et Luca Giordano. Enfin, et en opposition, le Guide revient à la grâce ; le Dominiquin, par sa naïveté et sa délicatesse, mérite la belle place qu'occupe sa *Communion de saint Jérôme*, au Vatican ; le Guerchin se joue avec la lumière et les contrastes d'éclairage, et l'Albane justifie son surnom caractéristique d'Anacréon de la peinture.

Mais les derniers beaux jours se sont levés. L'Italie se divise, l'autonomie de ses villes disparaît, les étrangers l'envahissent. Elle va être un des deux grands champs de bataille de l'Europe et, comme le dit son poète, Felicaja, elle sera « toujours esclave, dans la victoire comme dans la défaite ». Si, au XVIII[e] siècle, elle a un faible renouveau artistique avec Tiepolo et Canaletto, c'est grâce à Venise qui a conservé sa nationalité et une partie de sa puissance. C'est la fin d'un pays et l'art ne peut vivre sur des ruines.

Angleterre. — Au moment même où l'Italie glissait pour longtemps dans l'ombre de sa propre

gloire, l'Angleterre était sur le point de s'éveiller de son long sommeil. Depuis le moyen âge l'art anglais n'avait pu se reconstituer. Il avait produit quelques rares œuvres, encore étaient-elles sans signification et comme extérieures à la nation. Les efforts portaient sur d'autres points. Peuple pour ainsi dire sans passé et sans tradition, isolé au milieu de la mer, issu de la race saxonne qui a peu donné à l'art, envahi par les Normands français qui mêlent son sang, occupé aux côtés pratiques de l'existence, obligé de lutter pour la vie, le peuple anglais devait fatalement subir cette infériorité. Le premier de ses grands artistes naquit presque avec le XVIIIe siècle. C'est William Hogarth. Mais, fait significatif, ce peintre est surtout un moraliste, et ses œuvres ont la prétention et la valeur morales d'un sermon de prédicant ou d'une page d'étude d'un psychologue. Néanmoins il évite la fadeur, et la puissance et l'expression qu'il met dans ses figures le placent à un bon rang dans l'art même. Désormais l'Angleterre va posséder des artistes et une École. Reynolds et Gainsborough en seront les deux plus illustres représentants. Portraitistes tous les deux, ils excellèrent dans ce genre qui avait fait la gloire de la sculpture romaine et pour les mêmes raisons. Admirateurs l'un et l'autre de Van Dyck, ils furent de grands coloristes, comme l'ont souvent été les artistes du Nord, plus sensibles à la couleur qu'à la ligne, et comme chez eux le fut encore le portraitiste Romney. Le chef-d'œuvre du second, *l'Enfant bleu*, est surtout remarquable par la virtuosité

d'exécution de cette toile où la même couleur se diversifie si richement et si savamment en dépit même de son uniformité. Mais ces artistes ne sont que des précurseurs. Ils amorcent en Angleterre l'art contemporain qui doit briller d'un vif éclat.



Gainsborough. — Portrait de Mrss Gibbons

Cette gloire est surtout réservée à Gainsborough qui crée le paysage anglais et se place au premier rang de ces paysagistes dont le XIXe siècle a vu une si brillante floraison.

Espagne. — S'il est vrai que chaque race enfante un art différent qui est son expression

propre, cette observation ne se peut jamais plus pleinement justifier qu'en Espagne. C'est un pays de foi et d'amour, de gai soleil et de climat ardent, de chevalerie courtoise et de nobles chimères; mais c'est aussi, sur un sol tourmenté, et dans une nature violente, un pays de religion farouche et de goût du sang, de passions excessives et de haines cruelles; c'est un singulier amalgame des plus opposés contrastes; c'est le Cid et Don Juan, Don Quichotte et Torquemada, les sérénades sous les balcons et les coups de couteau dans la nuit: ce sera Velasquez et Murillo, le réalisme et le mysticisme. Dès la fin du XVI[e] siècle, l'Espagne en pleine gloire, bien que marquée déjà de la tare d'une proche décadence, possède dans ses principales villes des ateliers nombreux et florissants de peintres dont les plus célèbres assurent à Séville la première place dans son histoire, grâce à Zurbaran, à Herrera, Cano et les Carducci en qui se retrouvent les deux tendances de l'art et les deux côtés de l'âme espagnole.

Enfin naît Velasquez (1599-1660). Travailleur et voyageur, il étudie ses devanciers et les peintres étrangers, mais, tout en se corrigeant, il garde intacte sa personnalité qui se maintient dans les trois manières qu'il traverse ; il reste coloriste et réaliste. Se refusant tout loisir, il trouve le temps de remplir ses devoirs mondains, ses charges de cour, ses fonctions officielles, et de laisser une œuvre des plus riches où les toiles se succèdent et où abondent les chefs-d'œuvre dont quelques-uns, comme *les Buveurs*, *les Lances*, *les Fileuses*, sont à l'éternel honneur de leur auteur.

Aussi est-ce avec raison que Ch. Blanc dit de lui : « Nul n'a le modelé plus large, plus débarrassé de choses inutiles qui nuisent à l'effet sans ajouter au mérite du travail. » Sa science et son adresse suppléent à tout.

Velasquez est entouré d'une pléiade de peintres



Velasquez. — Les Buveurs.

dont le mérite inégal n'est pas négligeable, mais dont le nom est éclipsé par celui de Murillo (1618-1682). Le talent de ce peintre semble bien la contre-partie de celui de son prédécesseur. Il possède la grâce et la douceur, aime la lumière douce et la transparence vaporeuse ; réaliste à sa manière, il a la vision aimable et attendrie ; le mysticisme l'emporte chez lui. C'est bien le peintre religieux de l'Espagne, et c'est du reste

la religion qui lui a donné ses plus belles inspirations dans les peintures de la Caridad, dans la *Naissance de la Vierge*, la *Sainte Famille*, surtout *Sainte Élisabeth soignant les lépreux*, où il met en valeur son coloris, la souplesse de ses lignes, la facilité de son faire et la grâce de son imagination.

Et brusquement l'art espagnol s'éteint. Après Murillo on s'adresse aux peintres étrangers ; les quelques survivants ne font que prolonger une agonie pénible qui, en un dernier mais rapide soubresaut de vie, donnera, au XVIII[e] siècle, le puissant et incomplet Goya. Il est vrai que l'Espagne disparaît de l'Europe agissante. Après Rocroy, qui l'atteint mortellement, elle se traîne jusqu'au siècle suivant où, pour se gouverner, elle doit nous demander un petit-fils de Louis XIV dont elle fait son roi.

Belgique. — Philippe II, qui avait si souvent hérissé de bûchers le sol de l'Espagne, avait soumis, pendant le gouvernement du duc d'Albe, la Belgique au même traitement. Oppression, tyrannie, guerre religieuse, résistance nationale, exactions supportées, tel avait été longtemps le sort de ce pays. Enfin l'apaisement se fait, le libéralisme tempère la politique des maîtres, la maison d'Autriche succède à l'Espagne dans la protection des provinces flamandes. C'est le signal du répit, de la liberté, du libre épanouissement; on se reprend à la joie de vivre : Rubens (1577-1640) naît.

Il est peintre, érudit, archéologue, collectionneur, grand voyageur ; c'est aussi un homme du

monde, un des chambellans d'Isabelle; il suffit à tout, n'est inférieur en rien. Il aime la vie riche et copieuse, l'éclat de l'existence et la somptuosité. Il est donc bien l'homme de ses œuvres. Celles-ci, si nombreuses qu'on en connaît plus



Rubens. — Portrait d'Elisabeth de Bourbon.

de 2.200, ont du reste une variété qui longtemps leur fut refusée. Il est animalier dans *la Chasse au sanglier*, peintre de genre dans *la Kermesse*, paysagiste dans *l'Arc-en-ciel*, portraitiste maintes fois; il traite des sujets religieux, mythologiques, allégoriques, et que de chefs-d'œuvre! *L'Adoration des Mages*, *la Bataille des Amazones*, *le*

Coup de lance, *la Descente de Croix* et la longue série de tableaux en l'honneur de Marie de Médicis, pour n'en point citer davantage. Dans toutes ces œuvres, ses qualités : la liberté et le mouvement, la puissance et l'éclat, la diversité et la fécondité, la splendeur du coloris comme la sûreté du dessin, excusent bien le faste trop étalé, l'exécution peu serrée, parfois le manque de distinction qu'on lui a souvent reprochés. Mais par ces défauts même il reste intéressant, car ce sont ceux de sa race. Celle-ci vit en lui et nous l'y retrouvons.

On ne peut en dire autant de Van Dyck (1599-1641). Sa sobriété, la pureté de son dessin, la gravité de sa peinture, la profondeur de l'impression qui se dégage de son œuvre le classent à part dans ce pays exubérant. Lui aussi, fécond travailleur, a laissé des œuvres très diverses, mais sa gloire incontestable fut le portrait où il trouva célébrité, honneurs et fortune. Il peint successivement Moncade, Charles Ier, les enfants de ce dernier, le comte de Strafford, la duchesse de Richmond, les plus grands seigneurs, et laisse de splendides modèles que les portraitistes de tous temps sont allés admirer et étudier. C'est un des plus grands noms de l'art.

Mais si ces deux artistes brillent au premier rang, ils sont entourés d'une foule de peintres dont plusieurs méritent d'être cités après eux. C'est Jordaens, le Flamand par excellence; c'est Crayer; c'est Paul Brill, qui crée le paysage moderne; c'est Breughel, qui peint un des premiers des marines; enfin Teniers, le peintre de genre,

génial par l'exactitude de son observation, la verve de sa composition et la richesse de son coloris. Les peintres foisonnent, les spécialistes se sont créés et désormais cette division de l'art subsistera. Nous la devons aux Flamands. Leur place, on le voit, est belle, mais leur éclat fut court. Dès la fin du XVIIe siècle, la Belgique perd sa vie, elle va perdre son art. Elle subit la même fatalité historique que l'Italie. Ce pays est le second des deux champs de bataille de l'Europe, dont nous avons vu que l'Italie était le premier.

Hollande. — Ce sort est encore commun à la Hollande : un siècle de gloire, puis la sombre décadence. Comme la Belgique, ce pays lutte, est opprimé, se débat. Enfin il reste vainqueur, fier de son indépendance qu'il manifeste, en religion par l'adoption du protestantisme, dans le domaine de l'esprit par le goût de l'instruction. Il est pratique et amoureux de la beauté. Il a la massivité du corps mais la délicatesse de l'œil et la finesse de l'esprit. Il crée un art à la fois protestant et national, art qui se caractérise par le dédain des sujets religieux, la vogue du tableau de chevalet, l'exactitude ainsi que l'éclat de la peinture et la netteté de la doctrine.

Chez Rembrandt (1608-1669) se réunissent ces divers éléments. S'il est peu sensible à la beauté plastique, il possède un œil à qui la lumière ne peut cacher aucun de ses secrets; il invente le clair-obscur et en tire de merveilleux effets. Il a la science des ensembles et la belle faculté de

généralisation qui d'un individu lui permet de dégager un type. Il manque peut-être de haute noblesse et de fière grandeur. Mais s'il ramène tous ses sujets à la vie et à l'homme, on ne peut dire qu'il les y fait descendre. Que ce soit dans *l'Ange Raphaël quittant Tobie*, dans *la Leçon d'Anatomie*, *la Ronde de nuit*, *les Syndics des drapiers*, *les Pèlerins d'Emmaüs*, ou dans un de ses nombreux portraits, il est toujours et avant tout prodigieux manieur de lumière et d'ombre. Et autour de lui que d'artistes dont on voudrait ne pas se contenter de dire seulement les noms : Gérard Dow, Van der Helst, le grand Franz Hals à la manière si vigoureuse et si vivante, Wouwerman, et les peintres de genre comme Brauwer qui prend ses modèles dans le bas peuple, Metzu et Terburg qui peignent d'après les classes élevées, Van Ostade qui se réserve les paysans, mais qui, tous, restent les amants de la couleur, dans ce pays où la brume colorée estompe les contours et, remplaçant dans l'œil la ligne par la tache, fait des Hollandais un peu des Vénitiens du Nord.

Obligés de conquérir leur sol sur la mer qui le leur disputait et sur l'étranger qui le leur enviait, les Hollandais s'y étaient d'autant plus attachés qu'il leur avait plus coûté. Cet amour se manifeste dans leur art par la prédilection qu'on y remarque pour les scènes nationales, pour les sujets familiers, surtout par l'originalité propre de leurs paysages à la physionomie si caractéristique chez Van Goyen, Winantz, Van der Neer, chez Hobbema, le peintre charmant des gais vil-

lages et des natures riantes, surtout chez Ruysdaël dont *la Forêt, le Buisson, le Cimetière d'Amsterdam,* dégagent une poésie triste qui formait le fond de son âme.



Rembrandt. — Son portrait.

Mais tout intéresse les Hollandais lorsqu'il s'agit de peindre. Les animaux assurent la gloire de Potter, de Cuyp, de Van de Velde; les marines sont les sujets préférés de Backhuysen; les natures mortes illustrent les pinceaux de David de Heem et de Van Huysum. La pratique de l'art est

générale, et sauf le petit groupe sans grande action et de mince renom qu'on a appelé les italianisants, cet art reste traditionnel. Il vit intimement de la vie de la Hollande. Aussi, comme elle, il disparaît tôt. Le Stathouder devient roi d'Angleterre; la Hollande n'est plus dès lors, ainsi qu'on l'a dit, qu'une barque dans le sillage d'un grand navire. On l'oublie, elle s'appauvrit, s'étiole et peu à peu descend dans l'ombre où nous la laissons pour longtemps.

On le voit, la gloire artistique de l'Europe brille a de nombreux foyers, dans les temps modernes. Il nous reste à étudier le plus brillant peut-être, celui du moins qui ne s'est jamais éteint, celui de la France.

La France.— Le XVII[e] *siècle.—* L'on ne pouvait passer de l'air de fête et de jeunesse qui est le propre de l'art de la Renaissance à la pompe, à la majesté, à la lourdeur parfois, du style Louis XIV sans une transition. C'est le règne de Henri IV qui sert de trait d'union.

La France des derniers Valois s'épuisait dans les guerres religieuses et civiles, l'étranger était appelé chez nous par les diverses factions et semblait près de nous dicter ses lois ; les mœurs devenaient lâches quoique sanglantes et se faisaient de plus en plus débauchées. L'art de la Renaissance, qui commençait à s'anémier et à tomber dans le factice, ne put résister à cet état de choses ; pendant quelques années il disparut. Mais Henri IV monte sur le trône, pacifie la France, chasse l'étranger, rassure les con-

sciences, organise le pays, s'attache enfin à enrichir ses sujets et à embellir son royaume. Un art, qu'il favorise, se constitue héritier de celui qui l'a précédé, docile toujours à l'influence italienne, par l'enseignement de l'École de Fontainebleau, mais particulier déjà et personnel. En peinture c'est Martin Freminet, en sculpture Pierre I[er] Biard, Barthélemy Prieur ; quant à l'architecture, elle l'emporte de beaucoup grâce à l'influence du roi, qui se montra toujours grand bâtisseur. Elle se caractérise par l'emploi de la brique et de la pierre et forme un style qui garde encore la grâce de l'aspect tout en commençant à perdre la légèreté des lignes. La Place Royale, à Paris, en est le modèle le plus intéressant et surtout le mieux conservé. A ce moment Jacques II Du Cerceau, Louis Metezeau, Duperac se placent au premier rang des architectes. C'est encore de cette époque que date cette église au style sinon indécis du moins composite qui est Saint-Étienne du Mont, dont Biard sculptait en 1600 le remarquable jubé.

Ce mouvement se continue et s'accentue avec le règne de Louis XIII qui prépare et annonce celui de son successeur. La stabilité du gouvernement est définitivement acquise avec Richelieu ; les derniers féodaux plient sous la main de fer souvent gantée de rouge du Cardinal; les dissidents religieux sont obligés de se soumettre ; l'autorité royale s'étend sur tout le royaume et l'absolutisme triomphe. Une hiérarchie très étroite règle les rapports sociaux. L'esprit de raison, le respect de la religion, l'acceptation

du principe d'autorité, l'admiration de l'antiquité façonnent la vie morale des hommes; la société naissante polit les manières et assujettit les indisciplinés. Cependant il y a encore au début une grande diversité, il y a des talents indépendants et fantaisistes; le réalisme est florissant. Les extrêmes se coudoient, Descartes est contemporain de Cyrano et l'abbé de Saint-Cyran l'est de Scarron.

L'art offre une pareille diversité. L'architecture prend la première son essor, car Louis XIII bâtit beaucoup et les architectes ont du renom. Mais si, au début du siècle, les châteaux conservent une physionomie française, l'influence italienne et antique devient vite prédominante dans les édifices publics, quoiqu'il y règne un goût plus sévère et plus sobre que celui des Italiens. Salomon de Brosses construit le Luxembourg; Lemercier la Sorbonne, le Palais Royal, une partie du Louvre; Levau l'Institut. Versailles est commencé, on travaille à Fontainebleau et à Saint-Germain. Dans tous ces monuments, le style classique s'affirme, mais l'originalité et l'indépendance se manifestent de moins en moins. En revanche des hôtels français s'élèvent dans Paris : ce sont ceux de Sully, de Bretonvilliers, de Lambert. Le Marais devient le quartier à la mode. Enfin l'architecture religieuse, dont on n'a plus guère que faire à ce moment, s'augmente d'un style bâtard et de faux goût, le style jésuite, dont le Père Martellange est l'initiateur et dont presque toutes les églises qu'on construira désormais seront des produits, et où l'italienne

emphase se coudoie avec l'antique rigidité. Le caractère général de l'architecture est déjà décoratif. Elle vise à l'effet et semble destinée à flatter les yeux du public par le régulier alignement de belles et nobles façades. Les Valois n'avaient en vue dans leurs constructions que le faste royal ; à partir de Henri IV, l'art prend un caractère public.

La sculpture n'offre pas encore un vif intérêt. Elle aussi a perdu sa grâce et son élégance ; elle oublie les formes élancées. Les œuvres de Guillain, de J. Sarrazin, des frères Anguier, de Duquesnoy offrent néanmoins un intérêt d'originalité et de réalisme qu'il faut noter, en se souvenant que ces artistes ont étudié en Italie et qu'en dépit de leurs maîtres, ils restent personnels et conservent la tradition française.

Mais la grande époque de la peinture française va naître. La Renaissance, surtout propice aux peintres dans le reste de l'Europe, n'avait, chez nous, révélé que des architectes et des sculpteurs. Dernière venue, la peinture rattrapera vite ses aînées. D'abord on imite les Carrache et l'on appelle les artistes étrangers comme Rubens. Le goût est aux qualités moyennes ; Simon Vouet est en possession de la célébrité et des honneurs. Il a de la facilité, des qualités aimables, surtout beaucoup de métier.

Mais notre premier grand peintre, petit à petit, monte vers la gloire. C'est N. Poussin (1594-1665). Il tire notre art de la médiocrité, le retrempe aux écoles étrangères et lui donne force et vigueur. Philosophe de la peinture, ses œuvres sont des

leçons morales et religieuses; sa belle âme est digne de son talent, ce peintre était un penseur. Il passe presque toute sa vie à Rome, en contact avec l'antiquité dont, prodigieux travailleur, il s'imprègne et dont son influence nous fait acquérir la connaissance. Si ses chefs-d'œuvre sont nombreux, dans une production très riche, quelques-uns comme le *Mystère de Saint François-Xavier*, le *Déluge*, *Diogène*, l'*Arcadie*, le mettent hors de pair. A la simplicité et à la grandeur, il joint souvent la grâce et l'élégance, mais son coloris manque d'éclat. Il comprend la nature et en dégage l'impression morale. En lui nous trouvons le vrai créateur du paysage historique qui a joué un rôle si important dans notre peinture.

Plus français et moins antique, E. Le Sueur (1617-1655) puise son inspiration surtout dans la religion. Il se dégage de son œuvre une tristesse grave et pourtant point dépourvue de charme; il peint naïvement et comme avec son cœur. Les vingt-deux tableaux de *la Vie de saint Bruno* sont parmi les plus beaux qu'il ait signés et savent éviter la redite et la monotonie par la variété et la science des nuances. Cependant Le Sueur se permettait parfois d'être profane, et l'*Histoire de l'Amour*, qu'il avait peinte pour l'hôtel Lambert, nous montre qu'il n'avait pas à redouter pareille épreuve, tant la grâce et la suavité, un peu terne il est vrai, de cette œuvre dégagent de charme et d'agrément.

Aussi religieux, mais plus sévère, Ph. de Champaigne (1602-1674) fut le peintre favori de Marie de Médicis. Sa manière est sobre et hautaine;

ami des Jansénistes, père d'une religieuse de Port-Royal, qu'il a immortalisée par un de ses chefs-d'œuvre, il est bien le peintre dont un pareil milieu suggère l'idée. Sa gloire lui vient de ses portraits vigoureux, réalistes et sérieux, mais un peu froids.



Ph. de Champaigne. — Le Cardinal de Richelieu.

Il a laissé des portraits du Roi, de la Reine, de Richelieu et des grands hommes qui le connurent. Également célèbre mais différent par son genre et son esprit, Cl. Le Lorrain fut le premier paysagiste de son temps. Vivant à Rome, il étudia la campagne qui environne cette ville et y apprit à

connaître la lumière dont il présente tous les aspects soit dans le *Débarquement de Cléopâtre*, le *Port au soleil levant*, le *Port au soleil couchant* ou tout autre tableau dont l'intérêt réside toujours sur ce même point.

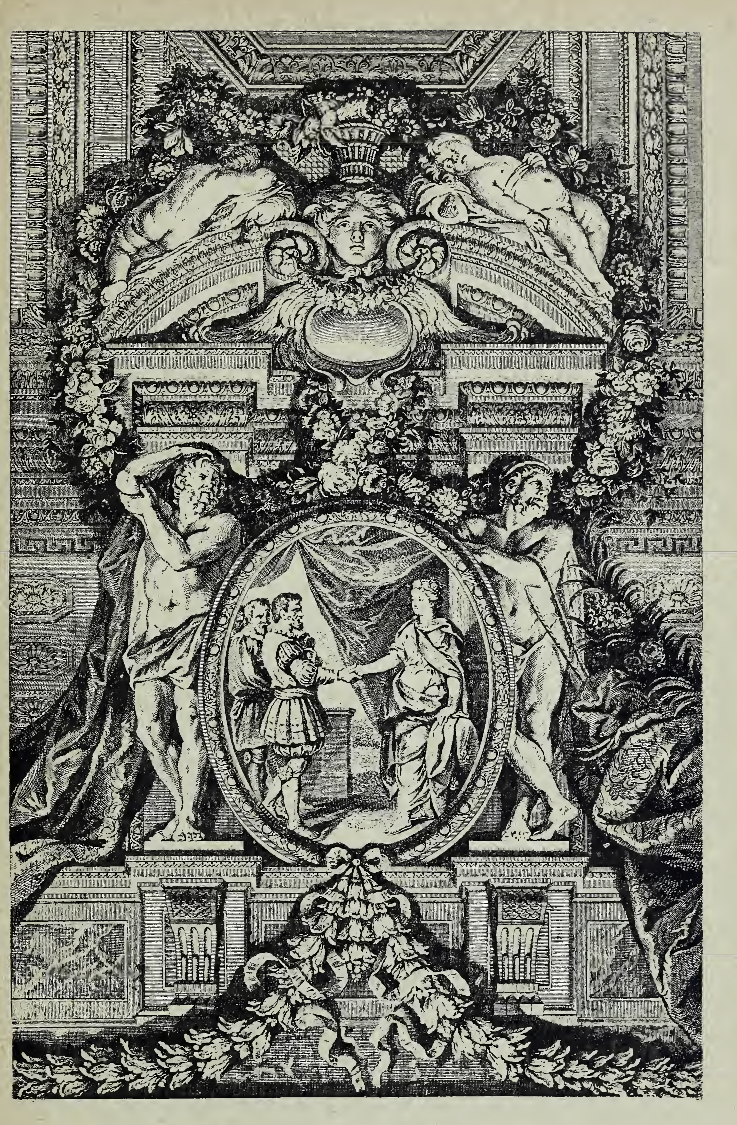
Pourtant la peinture ne s'enfermait pas uniquement dans le genre noble. Comme en littérature, comme dans la société, en art il y avait des indépendants. Si l'on connaît Cyrano et son panache toujours flottant, Scarron et son burlesque, d'Assoucy et son goût pour l'irrégularité, il y a aussi les Jean de Boulogne, les Sébastien Bourdon, les frères Lenain surtout qui peignent les humbles, les misérables, les gens de bas étage mais de pittoresque allure, ou simplement les bons bourgeois et les paysans anthentiques. A côté de ces artistes et dans un genre savoureux qu'ils ont illustré en France, la gravure, Jacques Callot et Abraham Bosse nous font connaître la vie commune et les ridicules de leurs contemporains. Bosse, plus calme, plus froid, nous a laissé de vrais documents sur tous les rangs de la société. Mais Callot, à la verve endiablée, à la fantaisie pétillante d'esprit, à l'imagination mordante, grave toute une galerie amusante, pittoresque, pleine de vie et de vérité, des types curieux et bizarres qu'il rencontre sur son chemin. Son œuvre, qui comprend environ 1.500 pièces, dont la *Tentation de saint Antoine* est une des plus considérables, dans cette époque d'art officiel et protégé, solennel et majestueux, repose les yeux et l'esprit et, souvent, sert mieux que de charmant divertissement.

Mais Louis XIV est débarrassé de Mazarin. Il règne seul et va soumettre l'art à ses propres théories. Celles-ci sont bien celles qui président à la marche de l'art depuis le commencement du siècle. Il se contente de les ordonner, de les constituer en doctrine et d'en faire l'application. Dans cette œuvre, il est pleinement compris et souverainement obéi par un artiste qui partage ses goûts et adopte ses vues, par Lebrun (1619-1690). Ce qu'il faut avant tout, c'est de la grandeur, de la majesté. L'éclat des fêtes, la somptuosité de la cour, la belle ordonnance du gouvernement, l'harmonie dans les services de l'État, la centralisation vers le roi de toutes les forces vives de la nation, tout ce qui fait de Louis XIV le Roi-Soleil, concourt à former cette gloire. L'art ne doit pas faire exception. L'Académie royale est créée et supprime l'indépendance des maîtrises, l'art d'État remplace le libre développement des artistes; Lebrun organise et dirige les services artistiques du pays. Actif, doué de qualités bien équilibrées et d'une



J. Callot. — Gentilhomme.

grande facilité d'invention, il est comme le vice-roi des Beaux-Arts. Mais il donne l'exemple et fournit des modèles. Ses tableaux sont nombreux. Il y met une réelle science de la composition, du mouvement, le sens de la couleur, et ne sait pourtant point toujours les rendre vivants et leur faire exprimer un sentiment. Ses plus importantes compositions sont d'immenses toiles décoratives, dont souvent l'allure est superbe quoique théâtrale. La grande galerie de Versailles et la galerie d'Apollon, au Louvre, le montrent de façon diverse sous ses différents aspects d'artiste, de décorateur, d'organisateur. A côté de lui, Mignard (1610-1695), son rival, manifeste un talent facile et un peu superficiel, mais avant tout habile et gracieux. Sa belle coupole du Val-de-Grâce mérite d'avoir été célébrée par Molière, dont il a fait du reste un beau portrait. Car il fut aussi portraitiste et peintre de chevalet. A ce dernier titre il est démeuré célèbre par sa *Vierge à la grappe* si pleine de grâce et de délicatesse. Les portraitistes d'ailleurs ont de la vogue, et Rigaud avec son *Bossuet* et son *Louis XIV*, Largillière, avec son *Lebrun*, ont laissé de vrais chefs-d'œuvre bien caractéristiques de cette époque d'apparat et d'aristocratie. Mais les peintres sont légion. Ce sont d'abord Van der Meulen si remarquable paysagiste dans ses batailles, puis Bourguignon et ses combats, Desportes et ses chiens, Monnoyer, Jouvenet, Santerre, Testelin travaillant tantôt pour eux, tantôt sous les ordres de Lebrun au Louvre, ou bien aux Gobelins qu'on vient de créer. Aucun d'eux ne fait tache et cha-



Lebrun. — Fragment de plafond.

cun, dans sa manière et avec ses moyens propres, concourt vers le même but, guidé par un même idéal et dirigé par une même volonté.

Parallèle à la peinture, la gravure qui, par une ordonnance de 1681, est considérée comme art libéral, continue la belle tradition française avec Nanteuil, dont les portraits sont si expressifs et si vigoureux; avec Edelink, si habile et si varié; avec Audran, dont les gravures étaient plus belles encore que les tableaux qu'elles représentaient; avec Silvestre enfin et P. Drevet.

De tout temps la sculpture s'est montrée le plus indépendant des arts, celui qui, tout en reflétant une époque, copie le moins la mode et s'élève le plus au-dessus du caprice du jour. Au XVIIe siècle les sculpteurs suivirent la tradition de leur art. Le plus grand d'entre eux, Puget (1622-1694), est avant tout un indépendant et se refuse à travailler à la cour. Fougueux, confiant en soi, il a de la vigueur, de la passion, de la grandeur. Mais l'influence du Bernin le fait parfois toucher à l'emphase. Il exécuta à Toulon de nombreux sujets de décoration navale, où qualités et défauts sont ceux que l'on retrouve dans toutes ses œuvres, toujours fortes, vivantes, tourmentées même, telles que l'*Hercule Gaulois*, le *Milon de Crotone*, les bas-reliefs de *la Peste de Milan* ou de *Alexandre et Diogène.* Trop personnel pour avoir des disciples, il demeura isolé.

Girardon, qui vit en même temps que lui, est le sculpteur le plus représentatif de son siècle. Il manque de personnalité et d'audace, mais ses œuvres sont correctes, bien conçues, d'un bel effet

décoratif. Ses deux chefs-d'œuvre, le *Tombeau de Richelieu* et les *Bains d'Apollon*, à Versailles, légitiment sa faveur et son renom. Pourtant le sculpteur le plus fécond et le plus recherché est Coysevox. Il peuple Versailles, Trianon, Saint-Cloud, Marly, les Tuileries, et fait les bustes de ses notoires contemporains. Dans ses œuvres, où il met du mouvement et de la vie, il reste parfois théâtral; qualités et défauts qui passent à ses



Girardon. — Nymphes au bain (Jardin de Versailles).

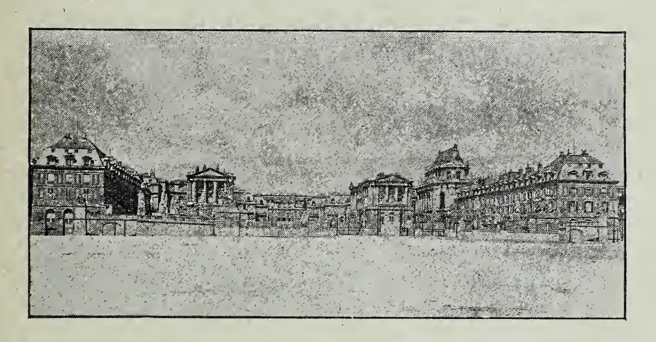
neveux les frères Coustou et qui se retrouvent chez les nombreux sculpteurs de cette époque. Mais il ne faut pas l'oublier, la sculpture demeure française et évite le danger qui la menaçait toujours: l'italianisme.

Enfin l'art fastueux et décoratif par excellence, l'architecture, couvre de monuments l'Ile-de-France et s'étend sur le reste du pays. La condensation de l'État en la personne du roi, réalisant l'unité nationale, s'exprime par l'ordonnance des monuments qui, grâce à leur symétrie, leur régularité et leur solidité, traduisent si bien

l'équilibre et la stabilité. Les lignes horizontales triomphent et sont la marque distinctive de cet art qui, tournant le dos à la tradition française et chrétienne du moyen âge gothique, regarde vers l'antiquité grecque et latine du paganisme. La colonnade du Louvre, confiée à Cl. Perrault, fervent admirateur de Vitruve, marque l'avènement définitif du classique et la consécration de la symétrie, de la majesté et du caractère de décor dans l'art. L. Bruant et Mansard construisent les Invalides, Blondel la Porte Saint-Denis, Lepautre la cascade de Saint-Cloud, F. Mansard le Val-de-Grâce. Marly, Maisons, l'église Saint-Roch et celle de Saint-Paul-Saint-Louis, dans un style, véritable contresens d'art religieux, s'élèvent à ce moment. Mais le principal architecte du XVIIe siècle est J.-H. Mansard (1646-1708); l'œuvre la plus importante est Versailles, qui est le résumé et le point culminant de tout l'art du XVIIe siècle.

Commencé par Lemercier, sous Louis XIII, Versailles est déjà un joli château royal de pierre et de brique, qui, quelque temps après, avec Levau, s'augmente de toutes les annexes et du grand corps de bâtiment. Enfin J.-H. Mansard, en 1676, prend la direction des travaux, termine l'extérieur et construit la grande galerie. Les dépenses sont évaluées environ à vingt millions. Presque tout le temps, de 1665 à 1695, les peintres ont, sous la direction de Lebrun, travaillé à Versailles et nous y retrouvons le nom de tous ceux qui eurent alors quelque réputation. Mais Lebrun, P. Mignard et Van der Meulen furent les plus souvent occupés. Cette œuvre de

peinture est surtout décorative. Elle est faite pour l'apparat et l'aspect général est très beau, lorsque même quelques panneaux isolés sont sans grande valeur. Les arts différents y abdiquent leur sens propre pour se fondre dans l'ensemble; ils sont une partie de la décoration. La sculpture tient une place considérable dans le palais, où elle est surtout ornementale, et dans



Château de Versailles. — Vue de la cour d'honneur.
(Cliché Neurdein frères.)

les jardins, où nous la trouvons plus variée. Encore ici un très grand nombre d'artistes fut employé. Mais cet art paraît fait pour la cour et pour le roi; il est essentiellement mythologique et allégorique, c'est de l'académisme. L'influence italienne se fait sentir et l'esprit de la Renaissance a disparu. La grâce, l'élégance sont remplacées par la puissance, la majesté, la grandeur imposante, mais aussi par la lourdeur. L'aspect, sur la cour, varié et riche, est fort heureux, mais vu du côté du parc, sur sa vraie façade, le château ferait aisément songer, avec ses

toits hypocritement absents, à quelque énorme construction inachevée et aplatie. Cet effet est encore accentué par le développement des quelques milliers d'hectares des parcs qui le suivent, où Le Nôtre, inspiré par l'Italie, crée le type du jardin à la française, régulier, grandiose, artificiel, parsemé de statues et de pièces d'eau, faisant se plier la nature à la loi décorative d'un ensemble où elle ne joue qu'un rôle d'ailleurs presque secondaire. Ce type, à vrai dire, fera fortune et les résidences princières de l'Europe s'entoureront de pareils jardins dont elles nous demanderont le modèle. Pour être juste à l'égard de Versailles il faut, par un léger et facile effort d'imagination, se représenter la foule des courtisans, leurs équipages, leurs suites, la somptuosité des fêtes et des cortèges, l'éclat de la maison royale animant ces vastes salles et ces longues galeries, ces larges allées et ces pelouses à perte de vue. Alors on sait vraiment ce qu'était Versailles et ce qu'il valait.

Tous les arts concourent à la splendeur des résidences. Les arts industriels subissent l'influence, étroite peut-être, mais féconde de Lebrun. Les tapisseries, auxquelles s'est déjà intéressé Fouquet, sont l'objet de la sollicitude du roi. Les Gobelins, qu'il crée, Beauvais, Aubusson, Lille, Tours sont en pleine activité. Les frères Lepautre publient un grand nombre de gravures et de dessins, pouvant servir de motifs d'ornementation. Ballin donne un lustre nouveau à l'orfèvrerie; les faïences de Rouen sont, de toutes parts, recherchées; enfin Boule fait de l'ébénis-

terie un art, comme du reste elle l'avait été au beau temps du gothique.

Mais encore l'aménagement intérieur des habitations, s'il est beau, reste incommode. Le confortable fait défaut; tout est en vue de la parade. La chambre de Louis XIV, à Versailles, n'était pas indépendante. L'art si exquis, dans lequel on excelle aujourd'hui, de se faire un chez soi, n'existe pas. C'est le siècle suivant qui le créera et ce sera un de ses charmes.

Le XVIIIe *siècle*. — Jamais siècle n'a possédé un art qui l'exprimât mieux que le XVIIIe. Différent au commencement et à la fin, à ces deux moments, il est l'exact reflet de son temps. Les barrières sociales s'entr'ouvrent, les influences particulières les plus diverses s'exercent librement, la curiosité d'esprit se généralise, les mœurs évoluent. Une sorte de bouillonnement anime les esprits. Il faut du nouveau; on ne veut plus vivre dans le passé, ni du passé. En politique, en religion, dans les lettres, dans les arts, au milieu des familles, dans les réunions, à la cour, chez les philosophes, du nouveau, toujours du nouveau. Les salons s'ouvrent, le règne de la femme commence, et c'est celle-ci qui fait la société, qui fait le monde, la vie journalière. Il semble qu'un mot d'ordre secret est passé de bouche en bouche, aussi bien chez les grands seigneurs, qui bientôt en pâtiront, que chez les philosophes, qui vont mener le combat prochain, chez les abbés de ruelle tout comme chez les bourgeois. Réaction, crie-t-on de tous côtés. Le XVIIe siècle de

Louis XIV avait dit : soumission à l'Église, respect envers le pouvoir, admiration des vieux classiques, culte de la dignité, majesté, ordre, parade, solennité; le nouveau venu répond : liberté de la pensée, indépendance frondeuse, goût du présent, bien-être, laisser-aller, caprice, fantaisie, amabilité. Comme le dit de façon pittoresque, mais quelque peu exagérée, M. Dargenty : la France « réclame un air sain, une lumière claire. On a souffert, on veut jouir ; on a pleuré, on veut rire... Vers cette fin de règne, il prend à la France embéguinée des ardeurs folles de plaisir. Elle jette son bonnet par-dessus les moulins. Sa chevelure, sévèrement emprisonnée, s'épand d'elle-même sur ses épaules nues... Les grelots tintent et la belle fille a des prurits de damnation... »

C'est la peinture surtout qui ressent cette influence, car c'est elle qui, comme toujours, suit le plus la vie du temps, et par sa technique, son but, ses procédés, peut le mieux se conformer à ce qu'il demande.

Watteau (1684-1721) commence le mouvement et c'est la plus parfaite expression de cet état des esprits; il invente un genre. Né à Valenciennes, ce Flamand, qui étudiera Rubens et la campagne de l'Ile-de-France, mais n'ira jamais à Rome, est avant tout un coloriste, ami de la nature, plein de goût pour son temps et nullement occupé d'académisme. Il peint et idéalise la société qu'il traverse. La comédie italienne et les scènes élégamment champêtres occupent une grande place dans son œuvre. *L'Embarquement*

pour Cythère, le plus célèbre de ses tableaux, *Gilles, la Danse champêtre, la Leçon d'amour, l'Indifférent*, etc., presque toutes ses œuvres, en un mot, dénotent un mélange curieux de vérité et de fantaisie, une combinaison unique de réalisme dans le dessin, l'observation des détails, la composition des ensembles et d'idéalisme charmant ainsi que, chose à remarquer à ce moment, de fine tristesse et de voluptueuse mélancolie dans l'interprétation. Coloriste chaud et délicat, il est dessinateur scrupuleux; peintre attitré des élégances et des fantaisies, il est curieux de nouveauté et s'essaye dans presque tous les genres. Toujours il conserve la grâce et l'esprit, l'élégance riante et l'amabilité; sa tristesse elle-même est douce et ne se traduit que de façon charmante par la transposition sous un ciel doux et dans un paysage estompé, en de délicates idylles toutes de sentiments, des fêtes licencieuses et ardentes de la Régence, dont il lui



Watteau. — L'Indifférent.

eût été impossible de prendre sa part. Aussi est-ce bien le représentant le plus original et le plus séduisant de la nouvelle école.

Mais, en art, on ne trouve jamais de brusque arrêt. Tout l'art du XVIIe siècle n'a pas disparu avec les dernières années de ce siècle. Il dure et se prolongera encore. Il n'a plus la faveur du public, mais il possède la consécration du pouvoir, la force de la tradition. L'art classique et l'art nouveau chemineront de concert sur deux voies parallèles, mais l'ancien a la décrépitude des choses qui finissent, le nouveau la vigueur et l'éclat de la jeunesse, sûre de soi et forte de son succès.

Lemoyne, F. Detroy, les Coypel, J. Restout, C. Van Loo suivent encore, avec plus ou moins de fidélité, la tradition classique. Ils sont loin d'être sans mérite; mais ils ne diffèrent guère des autres peintres; ils restent en seconde ligne et ne s'orientent pas ouvertement vers l'avenir.

Et le mouvement s'accentue vers les plaisirs et l'insouciance. Boucher (1704-1770) est nommé premier peintre du roi; le choix est significatif : c'est le peintre attitré de la galanterie. Très fécond et fort habile, aucun genre ne lui reste étranger, mais il revient toujours aux scènes d'amourettes libertines, aux sujets piquants, aux compositions voluptueuses. Son dessin très habile et sa couleur très gaie accentuent l'impression que donne déjà le sujet. Plus que galant, il est sensuel. Aussi a-t-il du succès, par suite des disciples. Baudoin, Natoire, Lancret, Fragonard, Raoux, malgré des différences sensibles entre eux et aussi avec lui, partagent une partie de sa

vogue et traitent souvent des sujets analogues.

Cette vogue, cependant, ils la partagent avec les portraitistes. Chacun veut son portrait; il en faut pour orner les salons ; les jolies femmes désirent conserver ce souvenir et cette preuve de leur beauté. Nattier, Tocqué, l'exquis et vivant pastelliste Latour (1704-1788) tiennent la tête de ce groupe. Ils flattent leurs modèles parfois, mais les laissent ressemblants, et restent fidèles traducteurs de la nature sous la grâce de l'interprétation. La vogue de la peinture grandit toujours.

Dans la sculpture, où l'on ne trouve pas la même variété de tendances, deux courants s'y distinguent : l'académisme qui suit la tradition classique et prend ses sujets dans la mythologie, le réalisme qui se réserve surtout le portrait. Parfois ces deux genres sont unis comme dans la *Marie Leczinska en Junon* de G. Coustou. La sculpture académique est surtout décorative. Le sculpteur cherche moins à représenter le corps humain dans sa vérité que de le représenter dans le mouvement. Ce goût vient de Puget et remonte par lui aux Italiens.

Les Coustou forment la transition entre le XVIIe et le XVIIIe siècle. Ils se souviennent et annoncent. Les Adam, les Slodtz sont avant tout des sculpteurs décorateurs. Lemoyne donne un caractère trop théâtral à ses œuvres. Falconnet, l'auteur d'une exquise *Baigneuse* et de la statue de Pierre le Grand, a plus de savoir faire que d'élévation. Bouchardon (1698-1762) enfin est le centre de ce groupe et le plus caractéristique représentant de cet art. Il est élégant sans tomber dans

l'afféterie, son goût un peu froid, tel qu'il le montre dans l'*Amour taillant son arc*, reste gracieux. Il voulut mettre trop de littérature dans ses œuvres qu'il limait et achevait à outrance. Son inspiration parfois le portait à des sujets plus élevés et plus austères ; son *Christ* de Saint-Sulpice, à Paris, et son *Saint Charles-Borromée*, montrent le parti qu'il savait tirer des sujets religieux.

Mais le sens de la vie et de la réalité tourmentait de plus en plus les artistes. Pigalle (1714-1785), artiste laborieux et obstiné partisan de l'antique, du vrai et de la nature, donne la plus féconde impulsion à cette tendance. Son *Mercure*, sa *Vénus*, furent, dès leur apparition, célèbres. Son œuvre la plus caractéristique, par son exagération même, est la statue de Voltaire représenté nu, décharné, chauve et décrépit, sous prétexte de serrer de plus près la vérité. Autour de lui et suivant les mêmes doctrines, c'est Houdon, son élève, remarquable par son souci de la pureté des lignes et par sa puissance dans le rendu de la vie, comme en témoignent la *Diane debout* et le *Voltaire* du Théâtre-Français, ainsi que ses nombreux bustes ; c'est Caffieri, superbe portraitiste, comme le prouvent les bustes de Rotrou et de Corneille, à la Comédie-Française ; — c'est encore Pajou, Julien, Roland. Enfin, à ce moment, Clodion inventait l'art de la terre cuite, plein de grâce, de fantaisie, un peu mièvre il est vrai, et d'amabilité, chez cet artiste. La sculpture s'était acheminée toute seule et naturellement vers le sérieux et la tenue que la peinture n'allait acquérir que par réactions violentes et dont elle était du reste plus éloignée.

Comme pour les autres arts, on constate pour l'architecture au XVIIIe siècle une rivalité entre l'antique et le moderne, le grand art et le style du temps. L'architecture officielle se rattache au premier, l'architecture privée s'adresse au second. Les architectes ont une grande importance et sont fort nombreux ; praticiens émérites, ils sont également théoriciens.



Houdon. — Buste de Molière.

L'architecture religieuse est la moins active. On n'a plus besoin d'églises, le XVIIe siècle en ayant beaucoup construit. De plus, le clergé paye mal et reste attaché au gothique en défaveur les artistes en renom s'occupent à d'autres travaux. Néanmoins on achève ce qui est commencé : ainsi Saint-Nicolas des Champs reçoit enfin son portique, Saint-Sulpice est terminé par Servandoni. Même Sainte-Geneviève, le Panthéon actuel, est élevée à cette époque, en un style néo-classique qui sied peu à une église catholique.

De même, tous les édifices civils sont construits dans le style antique. Que ce soient Blondel dans ses ouvrages, Gabriel avec l'École Militaire, le Garde-Meuble, le Ministère de la Marine, Louis avec la Galerie du Palais-Royal et le Grand Théâtre de Bordeaux, ou bien Antoine avec l'Hôtel de la Monnaie, on retrouve toujours les théories du Romain Vitruve, exposées et mises au point par les Italiens Palladio et Vignole.

Mais l'architecture privée est exquise. Le caprice, la grâce, l'élégance sont permis. On cherche le confortable et l'on apprécie ce qui est commode. Les hôtels particuliers, les simples maisons même, sont charmants. C'est à Robert de Cotte que revient l'honneur d'avoir imaginé ce style. Son influence fut vite répandue, aidé en cela par Boffrand, qui construisait l'Hôtel de Soubise, et bientôt Paris, la province également, allaient posséder des habitations dignes de renfermer le gracieux ameublement que voit naître la seconde moitié de ce siècle.

Aussi l'étranger ne confiait ses monuments qu'à des architectes français. Leblond était appelé en Russie, Boffrand en Allemagne, de Cotte en Autriche; et les artistes étrangers venaient étudier en France.

A cette architecture faite en vue de la commodité et de l'élégance dans la vie intime, il fallait bien que les arts industriels prêtassent leur concours. De fait, ils furent à ce moment plus brillants que jamais. La décoration est de tout point appropriée aux appartements. Le mobilier devient léger, même efféminé; les angles droits et les

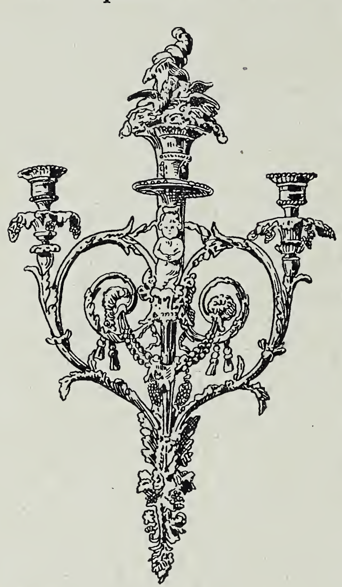
dessins rigides disparaissent; les inflexions gracieuses s'étendent à tout. L'art s'affine ; les petits appartements prennent le pas sur ceux d'apparat. C'est le moment des salons élégants, des boudoirs exquis, des chambres à coucher charmantes, puisque c'est le moment où la femme règne, où l'amour est reconnu comme dieu, où le corps retrouve une partie de ses droits. « C'est le triomphe de la boiserie et des moulures, dit M. R. Peyre, où dominent les teintes adoucies et claires. » Meissonnier donne des modèles aux orfèvres et aux ébénistes, l'École de Boule produit toujours des chefs-d'œuvre ; les bronzes ciselés et dorés de Gouthière prennent place sur les consoles et sur les bureaux, les faïences décorées de fleurs, d'arabesques, de personnages sont recherchées, les porcelaines sont en vogue ; des ateliers de céramique se fondent; Sèvres, en 1756, est créé.

Les vignettes pour les livres, les gravures, les dessins, viennent à la mode et les graveurs sont aussi nombreux que pleins de talent. Les Drevet au commencement du siècle, plus tard Flipart et les Saint-Aubin, ensuite les Cochin, surtout Moreau et Gravelot illustrent cet art si français de la gravure qui, à ce moment, élargit son horizon, perfectionne ses procédés, multiplie ses chefs-d'œuvre. Les simples amateurs même acquièrent du tour de main et les plus illustres, depuis Marie Leczenska jusqu'à Madame de Pompadour, ne dédaignent pas de s'y exercer.

Enfin pour entourer ces demeures où se multiplient les séductions de l'art et dont l'ornementa-

tion est si élégante, les jardins anglais font serpenter leurs allées irrégulières et ont l'air de laisser la nature produire ses caprices.

Mais cet air insouciant de joyeuse fête va bientôt disparaître. Comme effrayée d'avoir trop ri, la France ne va plus que s'émouvoir. Elle fait une sorte d'amende honorable. La Chaussée crée la comédie larmoyante, Rousseau vilipende les débordements des peuples civilisés, Diderot demande à l'art de devenir une école de vertu. En même temps, les érudits, les antiquaires, les voyageurs, Caylus, Barthélemy, Winkelmann découvrent la vraie antiquité. Pompéi et Herculanum, revenant au jour, laissent échapper les secrets d'autrefois que le Vésuve, en un jour d'horreur, avait enseveli sous sa lave. La nature, subitement, se transforme en amie, en conseillère de tous; il est de bon ton d'être un homme sensible et se montrer bonne mère devient une mode. Les philosophes, les utopistes, les adversaires du pouvoir se plongent dans l'étude de la politique de la République romaine et de la morale stoïcienne. La vie nationale est changée.



Gouthières. — Bras de lumière.

Un art nouveau sort de cette transformation, en harmonie d'autant plus complète avec elle que l'institution des salons annuels, en 1753, met les arts en contact intime avec le pays. Nous avons vu que la sculpture et l'architecture se ressentaient, mais



Chardin. — Le Benedicite.

plus légèrement, de cet état de choses. Encore une fois c'est la peinture qui éprouve l'action la plus directe, la plus immédiate et en même temps la plus profonde.

Chardin (1699-1779) annonce ce mouvement. Les natures mortes et les scènes de bourgeoisie de ce grand artiste, *le Benedicite*, *la Pourvoyeuse*

ou *la Mère laborieuse*, respirent l'honnêteté solide, le bonheur calme, la stabilité de la vie des modèles, comme elles montrent l'exactitude de l'observation, le pittoresque du rendu, la science de la composition de l'artiste. Mais, chez lui, tout est spontané et naïf ; il est en dehors des théories morales et sociales; c'est uniquement un peintre. Le vrai représentant de cet art est Greuze (1725-1805). Il est le peintre préféré de Diderot, qui retrouve en lui ses propres idées et ses sentiments, vérité, émotion, morale, vertu. Il prend ses sujets aux différents moments de la vie de famille, dans les intérieurs du peuple. C'est *la Malédiction paternelle*, *le Fils puni*, *l'Accordée de Village*. Mais souvent son naturel est cherché; il touche aussi au mélodrame et la sensualité n'est pas absente de son œuvre. Car enfin elle est bien voluptueuse, dans le tableau de *la Cruche cassée*, cette délicieuse figure de fillette, si mutine sous son air boudeur et désappointé. La vertu des gens d'alors n'était-elle pas, en effet, superficielle?

Contemporain de ce peintre, David réagissait contre lui, d'après les leçons de son maître, Vien, qui, à sa manière, vers le milieu du siècle, servit les classiques et les partisans de l'antique en adoptant pour sa peinture leurs idées et leurs goûts. Son élève intransigeant et farouche, par son *Serment des Horaces*, entre résolument dans cette voie antique, une fois de plus ouverte, pendant que Prud'hon, avec grâce et douceur, suit la même voie que cet artiste puissant et vigoureux.

Mais ces deux hommes qui terminent une époque en commencent aussi une autre. Si nous les

voyons s'affirmer avec cette société qui finit, nous les retrouverons aux premiers jours des temps nouveaux. La Révolution creuse un abîme et, pour un instant, engouffre toute la France. Nous verrons ce qu'elle restituera.



David. — Le Serment des Horaces.

CHAPITRE III

LE XIXe SIÈCLE.

Il date de 1789. — L'Allemagne : Son réveil; le Romantisme, art national. — L'Angleterre : Éclat de son école de peinture. — Les autres pays. — La France : La Révolution. David. — Les trois arts. — Romantisme et classicisme; Delacroix et Ingres.— Les différentes écoles.— Les paysagistes. — L'art contemporain.

Pour l'Europe, comme pour la France, le XIXe siècle date de la Révolution française, c'est-à-dire de 1789. Celle-ci exerça une action plus ou moins directe, et prompte, plus ou moins profonde, mais toujours incontestable, sur les différents pays. Une étude sur l'histoire de l'art au XIXe siècle peut la prendre comme point de départ.

Allemagne. — D'elle, en effet, date le magnifique renouveau de la vie nationale en Allemagne. Depuis le XVIe siècle, ce pays sommeille et végète ; aucune école d'art ne s'est constituée; seuls quelques artistes isolés, mais parfois non sans mérite, continuent les traditions du passé. Au XVIIe siècle, le sculpteur Schluter et le peintre Elzheimer, au XVIIIe siècle, Raphaël Mengs, le plus illustre artiste allemand depuis Holbein, se tirent de pair et suffisent à montrer que l'art n'est pas irrémédiablement perdu.

Mais sous le coup de fouet de la Révolution, sous la honte et les meurtrissures des défaites infligées par Napoléon, l'Allemagne s'agite, se

réveille, prend conscience d'elle-même. Kant et Lessing secouent son âme et arment son esprit; la philosophie, la littérature, la politique rendent force, vigueur, confiance, vitalité en un mot, à ce peuple qui se lève de son long repos; l'impulsion est donnée; une grande école d'art se constitue.

C'est un art patriotique, c'est-à-dire national; c'est un art réfléchi et il s'inspire de la littérature. Ce sera un art romantique. Et cependant l'initiateur du mouvement est le peintre Carstens qui demande son inspiration à l'antiquité, mais en dehors des poncifs et des traditions d'école. Du reste l'art, comme la littérature, en Allemagne, admet et aime tout à la fois le classique grec et le moyen âge gothique; les *Niebelungen* ne portent préjudice ni à Homère ni à Virgile. Les artistes allemands revendiquent la liberté d'inspiration, le choix sans entrave des sujets, l'égale tolérance pour toutes les interprétations. Cet art, par ce fait, devient littéraire, il devient même philosophique et religieux avec Overbeck. On pensa et l'on raisonna en peinture, au lieu de sentir; l'obscurité fut le défaut commun. Pourtant, dès 1830, la peinture semble s'affranchir; les Écoles de Berlin, de Dusseldorf, de Munich sont florissantes, les premiers errements sont reconnus fautifs, les artistes reviennent au pittoresque, à la couleur : à la vraie peinture. Ils sont nombreux d'ailleurs : ce sont Cornélius, Schnorrde Karolsfeld, Schirmer, Winterhalter et surtout Kaulbach.

L'architecture est rebelle à ce mouvement; elle reste classique de tendances et de doctrine. La glyptothèque de Munich, comme le Walhalla,

près de Ratisbonne, sont du plus servile style grec. Par contre la sculpture se place à un haut rang, grâce à l'École de Thorwaldsen, l'auteur du tombeau du prince Eugène, grâce à Rauch, qui élève le monument de Frédéric II et sculpte les statues des grands hommes ses contemporains, grâce enfin, à Rietschel et à la pléiade de sculpteurs que fournissent Dresde et Munich.

Mais nous touchons à nos contemporains. Ils n'appartiennent pas à l'histoire. D'ailleurs ce qui précède nous suffit pour connaître la physionomie de l'art allemand au XIXe siècle, et c'est le seul but que nous nous proposons.

Angleterre. — Moins touchée par notre Révolution puisqu'elle avait déjà eu les siennes, l'Angleterre n'offre pas ce beau spectacle de réveil national que nous venons de constater en Allemagne. Elle possède un art et, tenacement, le conserve. A vrai dire, cet art est étroit. La sculpture est médiocre et ne met guère en avant que le nom de Flaxman. L'architecture sans grand intérêt, quoique plus heureuse, offre un mélange d'antique et de gothique. Malgré cela un style original se développe, que l'on pourrait nommer le style industriel, celui des gares et des halls, des grandes usines et des magasins, voire même des Expositions. En fait, le premier modèle fut donné pour l'Exposition de 1852, à Londres : c'est le Palais de Cristal, construit par J. Paxton.

Le grand art anglais est la peinture. Elle garde son éclat et maintient son originalité. Après Reynolds et Gainsborough, Th. Lawrence met la

fraîcheur et la grâce de ses couleurs claires sur les jolies têtes d'enfants et de femmes qu'il sait si joliment interpréter. Martin s'essaye avec succès dans la peinture d'histoire, Wilkie traduit avec sincérité des scènes de genre pleines de charme et de franchise, et surtout l'école de paysage se constitue. Ce fut la plus glorieuse école anglaise, par le nombre de ses représentants et par la valeur de la plupart d'entre eux. Quelques noms dominent les autres comme celui de J. Constable, à qui doit tant le paysage moderne, et dont *l'Écluse* et *la Ferme dans la Vallée* dénotent une vue si personnelle de la nature anglaise, surtout comme celui de Turner, le peintre amoureux de la lumière, aux inégalités parfois choquantes, mais toujours très imaginatif et dont le *Soleil levant dans le brouillard* est une œuvre de remarquable pinceau. Mais une école d'art intellectuel et moral se fonde, c'est le préraphaélisme dont Millais est le grand peintre, école complexe où les oppositions se heurtent et les tendances se diversifient. Cependant, ses principes, dégagés et exposés par J. Ruskin, servirent à l'art anglais et lui donnèrent une inspiration plus élevée et plus originale. Le plus récent de ses représentants, Burne Jones, est mort récemment en laissant une œuvre toute de charme et de fraîcheur. L'art anglais continue de marcher dans sa voie traditionnelle. Aujourd'hui la peinture semble s'orienter vers l'aquarelle. Que lui réserve l'avenir ? Le prédire serait téméraire.

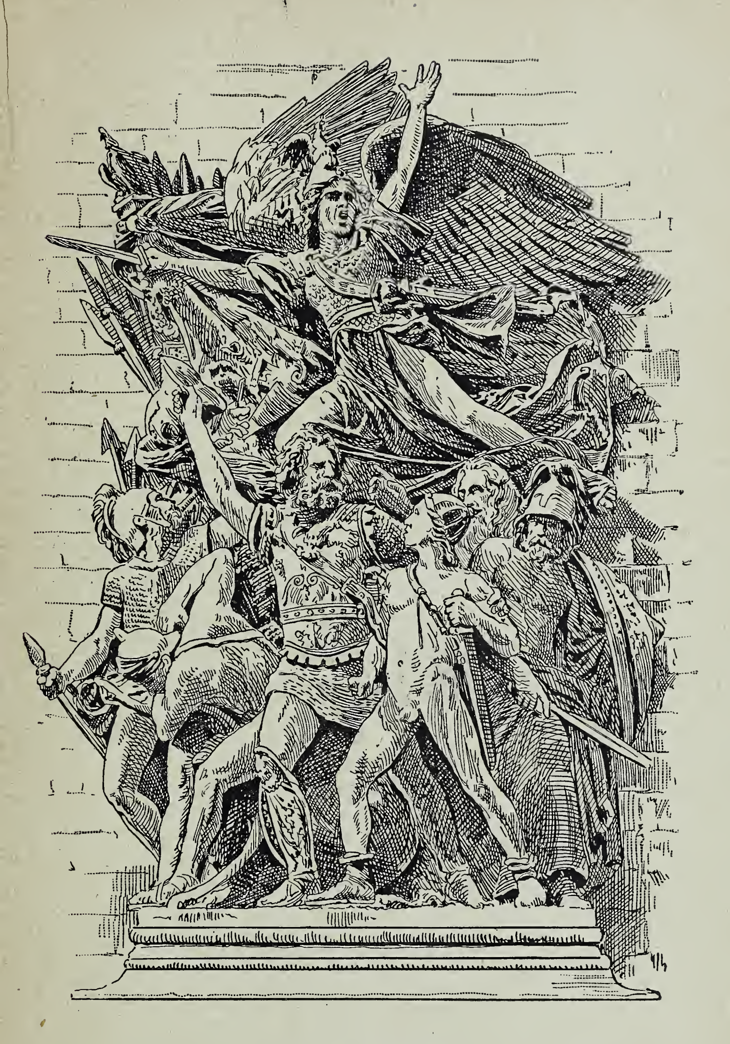
Il est difficile de comprendre et même de con-

naître son temps, aussi sommes-nous peut-être mal placés pour étudier les directions générales des différents arts européens, surtout lorsque ceux-ci ne sont point très caractéristiques et restent assez pauvres. Nous devons donc nous borner à constater que l'Italie semble avoir eu au début du XIXe siècle un séduisant renouveau avec Canova et ses successeurs, et qu'aujourd'hui encore, sous l'influence de sa nationalité reconstituée et de son indépendance politique retrouvée, son activité artistique, si digne d'intérêt, permet quelques promesses. L'Espagne au contraire, si elle donne naissance à des artistes, tel Alvarez, a perdu beaucoup de son caractère et n'a conservé rien de représentatif de sa vie, depuis surtout qu'elle est soumise à l'influence française. En Russie, une école se forme, mais encore sous l'inspiration de l'art français, et elle n'est point aujourd'hui même complètement dégagée. La Belgique revient à Rubens. Les autres pays ont des artistes plutôt qu'un art. Toutefois il importe de signaler la naissance à la vie artistique d'un peuple nouveau. Les États-Unis, dont l'existence politique et économique est déjà si nettement accusée, malgré leur instinct pratique, se tournent vers les arts. Parmi leurs artistes, le plus grand nombre se rattache aux écoles anglaises et françaises; ce qui leur est personnel, cela porte la marque de cet esprit utilitaire qui les caractérise ; leur art national est un art industriel et décoratif. Ils justifient à leur tour la loi universelle de l'adaptation d'un art à la race chez qui il se développe.

La France. — La Révolution, cette dernière page du siècle qui nous a précédés, ouvre celui où nous vivons. C'est la rupture avec le passé et la préparation trouble et confuse de l'avenir. Jusqu'au plus intime de sa vie, la France en éprouva le contre-coup. Rien n'y échappa, l'art en reçut une forte empreinte. Mais il y était préparé par le retour déjà marqué vers le style pseudo-antique. Grisés par les souvenirs historiques, envieux de la gloire des Romains, les hommes de la Révolution s'attachaient à copier la république romaine, à restituer les coutumes et institutions gréco-latines, à faire revivre les mœurs païennes. Il y eut collaboration intime et action réciproque entre les artistes et le peuple, les politiques et les simples citoyens. M.-J. Chenier écrit des tragédies classiques, David peint *la Mort de Socrate*, on célèbre le culte païen de la déesse Raison, les fonctionnaires se parent de noms romains, la mode elle-même met en vogue des vêtements qui passent pour antiques ; tout se tourne vers Rome, Athènes et Sparte. L'art et le peuple se pénètrent d'autant mieux, que, grâce à l'initiative de Lenoir, les Musées viennent d'être créés. David est le grand metteur en scène et le grand organisateur. Ce mouvement continue sous l'Empire et David reste au premier plan ; il est le peintre officiel et signe le *Couronnement de Napoléon Ier*. Ses élèves sont légion et plusieurs lui font honneur. Gros, Gérard, Girodet, Guérin, Isabey, parmi les meilleurs, peignent sur leurs toiles l'épopée que Napoléon promène sur l'Europe, tandis que Charlet et Raffet en racontent les anecdotes dans leurs beaux

dessins. Mais la sculpture reste sans grand éclat, continuant ses traditions déjà anciennes, tandis que l'architecture, obéissant à l'esprit du temps aussi bien qu'à sa propre tendance, incline de plus en plus vers le style classique, dont Percier et Fontaine sont les plus illustres représentants et dont l'Arc de Triomphe de l'Étoile, par Chalgrin, est un des beaux monuments.

Cependant l'art et la littérature se rapprochent de jour en jour. *Le Génie du Christianisme* a paru, Alexandre Dumas père et Victor Hugo écrivent leurs drames, Mme de Staël découvre l'Allemagne, Ossian, Shakespeare, Goethe, Schiller, Byron nous sont révélés. Le Romantisme littéraire est né, le romantisme artistique ne reste pas en retard. *Le Radeau de la Méduse* de Géricault précède même l'*Hernani* de Hugo. Car c'est la peinture qui soutient le grand combat. L'architecture marque un retour vers le moyen âge, tandis que, par opposition, les artistes de vieille tradition se retournent vers la Grèce. Mais on construit peu à cette époque. En revanche le milieu du siècle retentira du nom de l'ami du gothique, de Viollet-Le-Duc, qui reconstitue le château de Pierrefonds; il entendra aussi celui de Baltard, le créateur de l'architecture de fer dont la carrière s'annonce si féconde; enfin ces dernières années on se souvient de l'architecte de l'Opéra, Ch. Garnier. La sculpture, moins révolutionnaire que la peinture, marche également vers le même idéal et laisse de belles œuvres que pétrissent David d'Angers, à qui nous devons le fronton du Panthéon, le grand Rude dont le merveilleux *Départ* de



Rude. — Le Départ.

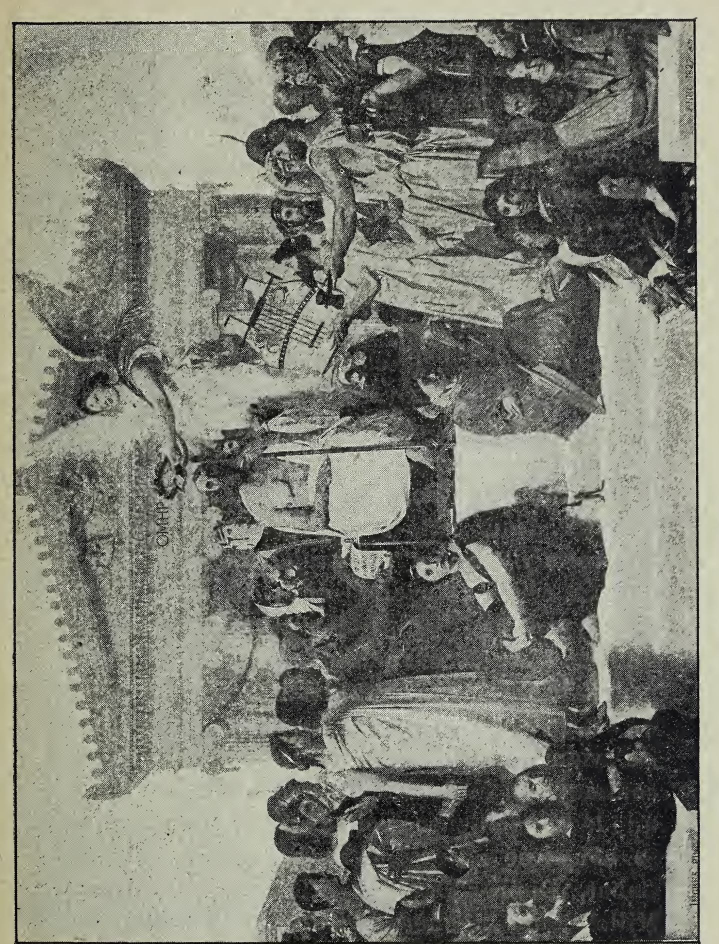
l'Arc de Triomphe ne doit pas empêcher de se souvenir des autres chefs-d'œuvre, enfin Barye, le plus remarquable animalier de l'art français et peut-être universel. L'école de sculpture alors est riche et glorieuse; elle annonce déjà ce qu'elle est aujourd'hui, où l'on peut dire qu'elle marche à la tête de l'art.



Delacroix. — La Liberté guidant le peuple.

Mais le Salon de 1819 ouvre ses portes. Le romantisme éclate et c'est Géricault avec son *Radeau de la Méduse*, qui proclame sa libre et belle existence. La lutte va s'engager. Classiques et romantiques se trouvent en présence. Chacun veut sa place large. Delacroix (1798-1863) et Ingres (1780-1867), représentent les deux camps et sont à la tête des deux partis. Le premier offre successivement au public *la Barque du Dante*,

les Massacres de Scio, ses peintures de la Galerie



Ingres. — Apothéose d'Homère (Musée du Louvre). (Cliché Neurdein Frères.)

d'Apollon, au Louvre, le Salon d'Hercule, à l'Hôtel de Ville, *la Prise de Constantinople par les*

Croisés et de nombreuses toiles où éclatent la vie, le mouvement, l'émotion, le sens admirable de la couleur, l'imagination et l'audace, toutes qualités qui, malgré ses incorrections et ses témérités, font de lui un des beaux génies de l'art français. Son adversaire, au contraire, est sobre, fort, correct, surtout grand dessinateur et très exact interprète. *Françoise de Rimini*, *Henri IV et ses enfants*, *la Vision de Fengal*, *Jeanne d'Arc*, *le Vœu de Louis XIII*, sont de beaux tableaux, glorieux pour le maître, mais son chef-d'œuvre est l'*Apothéose d'Homère* qui couronne sa réputation. Un instant, grâce à lui, le classicisme triomphe; c'est vers 1836, sous la royauté bourgeoise de Louis-Philippe ; ce triomphe marque sa fin. Il disparaît après Ingres et Flandrin, de même que le romantisme se désagrège après Delacroix et Ary Scheffer. Mais cette désagrégation fut féconde, l'art resta vigoureux et vivace. Decamps et Fromentin créent l'orientalisme ; Léopold Robert découvre à nouveau l'Italie ; Horace Vernet continue la série de ses peintures militaires dont est peuplé le Musée de Versailles ; Delaroche apporte en art le compromis que tente en littérature C. Delavigne et, une fois même, d'après un sujet commun : *les Enfants d'Édouard*. Enfin c'est alors que la merveilleuse école de paysagistes français se constitue : Corot, Th. Rousseau, Français, Cabat, Dupré, Daubigny, Courbet, Chintreuil, Millet, dont naguères l'*Angelus* a si glorieusement vengé les déboires, chacun avec son génie particulier, suivant son inspiration personnelle ou sa manière propre, peignent avec amour la

terre de France dans sa variété, sa beauté et son originalité.

Les différentes écoles se succèdent ou vivent simultanément. Le réalisme, l'idéalisme, le symbolisme, le pointillisme, le tachisme, l'impressionnisme, le décadentisme, pour n'en point citer



Millet. — Les Glaneuses

davantage, jouissent tour à tour de la faveur du public et de l'engouement des artistes. Et là aussi que de noms on pourrait citer. Mais il les faut taire. Nous abordons la génération qui vit encore et produit toujours : Contentons-nous de regarder les œuvres de ces derniers artistes et souvent de les goûter, même parfois de les admirer. Elles le méritent.

CONCLUSION

Aperçu sur l'art d'aujourd'hui. — Ce qui résulte de cette étude.

Que peut-on augurer de l'état présent de l'art français? Bien osé serait celui qui prétendrait répondre de façon précise à cette question.

Cependant il semble bien qu'on soit en droit de regarder l'avenir avec confiance, car les grands morts d'hier, Carpeaux et Chapu, Meissonier et Puvis de Chavannes, Garnier enfin, transmettent intact à leurs successeurs l'héritage glorieux qu'ils ont reçu; et si l'on cite les noms de MM. Rodin, Roty, Frémiet, Mercié et Dalou, de MM. Bonnat, Carolus Duran, Detaille, Harpignies et Henner, en prenant presque au hasard et surtout en trop petit nombre parmi nos contemporains, on reconnaîtra que l'art ne fut jamais plus vivant et peut-être plus brillant. Certes les efforts se dispersent, l'individualisme règne chez les artistes comme chez les écrivains, et, par manque d'éloignement aussi, nous ne pouvons pas aisément les répartir en écoles étroites et soigneusement délimitées. On se demande même s'ils pourront, dans leur ensemble, constituer ce qu'on appelle un style. L'avenir le saura. Il se pourrait pourtant que nous possédions, dès maintenant, du moins pour une partie de notre art, ce style qu'on recherche tant. On le doit alors aux artistes

décorateurs qui, après de vaillantes luttes, ont emporté la place, c'est-à-dire forcé les portes des Salons, imposé leurs œuvres à la discussion des critiques d'art et gagné les suffrages du public amateur de belles choses. Comme le dit avec tant de raison M. G. Larroumet : « Aidons-les; ils créent le style de notre siècle. »

Cette dernière constatation renferme ce que nous avons tâché de mettre en lumière dans la suite de ce travail. Nous aimons aujourd'hui le luxe intérieur, le confortable dans la vie intime, ce qui repose l'œil et le séduit; d'autre part on n'admet plus d'art d'État et nul gouvernement ne peut songer à la protection exclusive d'une école officielle; chacun, par contre, témoigne son goût pour l'art et honore celui-ci, sincèrement ou par esprit d'imitation. Dès lors, l'art est à tous et pour tous; il se dirige dans tous les sens, se prête à tous les besoins, s'adapte à tous les goûts; il n'est plus le monopole d'une élite, ou, si l'on veut, cette élite devient foule et, plus large, se montre plus diverse. Ainsi, encore une fois, nous constatons combien intimement la vie artistique d'un peuple est unie à sa vie sociale et politique, à ses mœurs et à ses habitudes.

Il n'en peut, du reste, être autrement, car l'art est une des plus belles fleurs que porte le tronc vigoureux ou rabougri d'une race, et la fleur vaut toujours ce que vaut l'arbre.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. P. MOUILLOT, 13, quai Voltaire.

